DAS ROLLWERK

IN DER

DEUTSCHEN ORNAMENTIK

DES

SECHZEHNTEN UND SIEBZEHNTEN

JAHRHUNDERTS

VON

MAX DERI

VOM

SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN

DAS ROLLWERK

IN DER

DEUTSCHEN ORNAMENTIK

DES

SECHZEHNTEN UND SIEBZEHNTEN

JAHRHUNDERTS

VON

MAX DERI

Die Anpassung der Gedanken an die Tatsachen bezeichnen wir als Beobachtung, die Anpassung der Gedanken aneinander aber als Theorie.
Ernst Mach.

1906
SCHUSTER & BUFLEB
BERLIN

Die vorliegende Arbeit wurde von der philosophischen Fakultät der Universität in Halle an der Saale als Doktordissertation angenommen.

Indem ich damit offiziell von der Schule Abschied nehme, steht mir die grosse Zahl derer vor Augen, denen ich so Vieles verdanke. Oskar Bie, Max Herrmann, August Kalkmann — dessen vorzeitiger Tod uns Studenten einen der besten Lehrer und stärksten und tiefsten Anreger nahm —, Karl Stumpf und Heinrich Wölfflin sind die, denen ich das Meiste schulde; nächst meinem eigentlichen Lehrer, Adolph Goldschmidt, von dem ich System und Inhalt, sowie alle Fassung und Beruhigung im Arbeiten habe, deren ich bis heute teilhaftig geworden bin. Vor allem aber glaube ich unter seiner Schulung die kunsthistorische Methode begriffen zu haben, anhand der Einsicht von der Wichtigkeit auch des rein historischen Momentes in der Kunstgeschichte.

Wenn ich nun für diese Arbeit um Nachsicht bitte, so ist es nicht bloss um die einer Neulingsarbeit üblich und gerne gewährte. Sondern die endgültige Wendung vom bloss Aesthetischen zum Historischen vollzog sich bei mir so langsam, dass diese Untersuchung, die ich aus äusseren Gründen weder mehr ändern noch liegen lassen mochte, bezüglich der historischen Exaktheit für mich selber unbefriedigend geblieben ist.

Sollte gleichwohl der künftige Historiker der deutschen Renaissancekunst von den hier niedergelegten Beobachtungen und Behauptungen irgendwelche Arbeitserleichterung im Sinne des ökonomischen Wissenschaftsbetriebes haben, so wäre ich zufrieden. —

Herrn Direktor Dr. Jessen, Herrn Dr. Loubier und Herrn Dr. Schmitz bin ich für nachdrücklichste Förderung meines Arbeitens in der Berliner Ornamentstichsammlung zu grösstem Danke verpflichtet.

VORWORT

Der ursprüngliche Plan der vorliegenden Arbeit ging dahin, zur Ermöglichung einer bestimmteren Datierung der kunstgewerblichen Erzeugnisse seit der deutschen Renaissance die Entwickelung der in den verschiedenen Generationen verwendeten Ornamentformen festzustellen, und das Auftreten und die Wandlungen der einzelnen Abarten mit möglichst sicheren Jahreszahlen zu belegen. Bald aber stellte es sich heraus, dass die ganz ausserordentlich grosse Fülle des Materials den Beobachter erdrücken müsse, gelänge es nicht, erst einmal für den Ueberblick leitende Gesichtspunkte zu gewinnen, die eine weitergehende Disposition und Gruppenteilung möglich machten.

Für eine derartige vorläufige Einteilung nach den Hauptgattungen der Formen war kein so vollständiges Induktionsmaterial nötig, wie es eine Bestimmung aller Arten oder gar der Individualformen unbedingt erfordert hätte. So war es möglich, von den Zeiten an, in denen man nach vervielfältigten Vorlagen zu arbeiten begann, also etwa von den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts ab, die ausgeführten Stücke des Kunstgewerbes ausseracht zu lassen, und sich auf das Vorlagenmaterial des Ornamentstiches und der Buchillustration zu beschränken.[1]) Weiterhin machte aber eine eingehendere Betrachtung die Notwendigkeit klar, zur Erklärung der Prinzipien, die seit dem zweiten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts die herrschenden Ornamentformen gebildet haben, bis auf das Eindringen der humanistischen Bestrebungen in Deutschland, also bis in die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zurückzugreifen.

Zweierlei jedoch musste dabei vorläufig beiseite gelassen werden: das Nachforschen nach der Herleitung der Detailformen, und damit die Frage nach dem Orte ihrer ersten Anwendung.

---

[1]) Hiebei genügte für einen Ueberblick über die grundsätzlichen Wandlungen der Formgedanken der Bestand der Berliner Ornamentstichsammlung im Verein mit den vielfachen Publikationen auswärtiger Stücke.

Mögen seinerzeit primäre Ornamentformen auf dem Wege der Nachahmung von Naturvorbildern, mit Hilfe der ursprünglichen geometrischen Phantasie, als Symbole von bestimmten Vorstellungen oder als Arbeitsreste von irgend einer Herstellungsart her in den Formenbestand der Völker hineingekommen sein, so ist es doch unwahrscheinlich, dass auf dem Stande der Kultur um 1500 neue, mit früheren Formen wirklich unverknüpfbare Motive entstanden sind. Zu einer Zeit, wo man das bewusste Neuschaffen womöglich ganz originaler Bildungen noch nicht kannte, wo man also den Anschluss an irgend Vorausgegangenes noch nicht vom Verstande aus zu vermeiden bestrebt war, dürften für alle Formen lückenlose Ueberleitungen zu irgend welchen vorhergehenden Motiven zu finden sein. Doch wer sich mit ornamentalen Untersuchungen befasst hat, der weiss, wie kompliziert hier die Beziehungen laufen und wie schwer daher, ganz besonders in Zeiten der Invasion aus einem Zentrallande in mehrere andere benachbarte, Abhängigkeiten von Detailformen sicher festzulegen sind. Die Vorbedingung zu einer solchen Feststellung wäre vor allem das Erkunden des Ortes, an dem eine neue Form aufkam. Aber gesetzt schon dass es gelänge, einen ornamentalen Holzstock bis in die Stadt seiner ersten Anwendung zu verfolgen, so bleibt noch die Frage bestehen, ob er auch an diesem Ort, und ob er hier autochthon entstanden ist. Eine spezielle Untersuchung der Lokalschule muss erst wieder erweisen, ob er nicht von anderwärts hergekommen ist, oder ob seine Zeichnung nicht durch ein Buch oder eine Stichmappe, durch Wanderschaft oder Zuwanderung angeregt oder beeinflusst wurde. Es würde sicher mehrerer Jahre bedürfen, um auch nur über e i n e Entwickelungsperiode aus Zeiten gesteigerten Weltverkehrs sich völlige Klarheit bis ins Einzelne zu verschaffen.[1]) Und dabei ist es von vornherein unwahr-

[1]) S t i a s s n y, Die Kleinmeister und die italienische Kunst, Chronik für vervielfältigende Kunst III., Wien, 1890, S. 18: „In der Tat erschiene jede strengere Formulierung eines solchen (organischen Entwickelungsschemas) gewagt gegenüber dem sprunghaften zerrissenen Charakter, den bekanntlich die Ausbreitung des neuen Stils in Deutschland annimmt; um jeden Fürstenhof, jedes grössere Gemeinwesen bilden sich selbständige Kunstherde, Fremdes und

scheinlich, dass diese vielen Detailuntersuchungen (unter deren Last es bei ornamentalen Fragen ganz besonders schwer ist, sich den Blick für die grössere Entwickelung frei zu halten) auf nennenswerte Modifikationen der grösseren, leichter und mit weniger Mühe und Zeitaufwand ersichtlichen Grundgefühle führen würden. Es ist dies deshalb unwahrscheinlich, weil es sich vorerst zur Erlangung einer orientierenden Uebersicht um eine Teilung in Gattungen handelt, und spezifische Art-Differenzen, auf die Lokaluntersuchungen meist führen, keine wesentlichen Merkmale des Gattungsbegriffs abzugeben vermögen.

Man verzeihe also die grosse Lücke in der vorliegenden Untersuchung, dass es vorerst bei der weiteren Ueberschau über ein an Fülle überreiches Material noch dahingestellt bleibt, ob ein Formenkomplex in einer ganz bestimmten Ausprägung gerade in jenem Lande zum allererstenmale angewendet wurde, aus dessen Denkmälerbestand die bezeichnenden Beispiele genommen sind. Für diese Arbeit bildete Deutschland das Zentrum der Betrachtung. Und sobald einmal feststand, dass die Entwickelung hier keinen Sprung als unverbundenen Formenwechsel zeigt,[1]) blieb auch die Frage beiseite, welche von den Entwickelungslinien, die in Frankreich, die in den Niederlanden oder die in Deutschland zu einer bestimmten Zeit gerade die Führung hatte, und wie diese Führungen wechselten.

Dass aber alle diese Einzelheiten, so wichtig sie für die Detailuntersuchungen sein werden, für den Gang der Jahrhundertentwickelung nichts Unentbehrliches sind, wird vielleicht bei der allgemeinen Voruntersuchung über das Ornament als Milieuform auch auf analytischem Wege wahrscheinlich gemacht werden können.

[1]) Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance (1888), S. 10: „Ein langandauernder ornamentaler Uebergangsstil, wie er fast durch zwei Generationen in Deutschland herrschte, hat sich in Frankreich nicht entwickelt."

Eigenes, die Elemente aus Nord und Süd schieben sich in so regelloser Schichtenlagerung durcheinander, dass unter dem Bilde einer geognostischen Karte oder eines solchen Profils die künstlerische Epoche und ihr verwirrender Ausdrucksreichtum sich vielleicht noch am ehesten verdeutlichen liessen."

EINLEITUNG

Die Tatsache, aus der sich die innere Berechtigung herleitet, Beobachtungen über die Jahrhundert-Entwickelung einer Ornamentform anzustellen, b e v o r die einzelnen Landschaften, Städte, Künstler auf ihre Stellung zu eben dieser Ornamentform hin erschöpfend untersucht sind, ist allgemein-psychologischer Natur. Es würde sich darum handeln, glaubhaft zu machen, dass das Schaffen der allgemeinen ornamentalen Formen nicht die Sache eines Einzelnen, sondern die gemeinsame Angelegenheit nach Zeit und Raum grösserer Menschenkomplexe ist. Die Gesamtheit der Individuen derselben Kulturzusammengehörigkeit ist dabei als jene von der Soziologie mit dem Namen der „Gruppe" benannte höhere Einheit gedacht, deren elementare seelische Funktionen in den Hauptzügen denen der Einzelseele gleichen, und deren ästhetische Betätigung in ähnlicher Weise gesondert betrachtet werden kann, wie etwa ihre wirtschaftliche, rechtliche oder religiöse.[1])

Aus dem W e s e n des künstlerischen Wollens folgt das Wesen seiner Produkte. Der Charakter des künstlerischen Wollens grösserer Gruppen muss das Gemeinsame, das Unindividuelle betonen. Im Grossen wie im Kleinen kommen wir aber auf zweierlei Wegen zum Allgemeinen: das Individuum kann einerseits vernichtet werden durch tatsächliche ständige Wiederholung des Einzelfalles, also durch Reihung oder Häufung; oder aber durch die Vorwegnahme des intellektuellen Resultates derartiger Konglomerationen: durch das begriffliche Stilisieren.

Reihen wir bei der historischen Betrachtung die Werke aller bedeutenden Maler und Bildhauer einer Periode aneinander, so finden wir leicht ein allen Gemeinsames, das wir isolieren können, und das wir als den Zeitstil, als die Milieukomponente im Werke des Einzelnen erkennen; als jenen Teil ihres Ich, den sie nicht auf Grund ihrer eigenen zufälligen Organisation haben, sondern den sie dem Gesamtleben des Komplexes, der Gruppe danken, in denen sie aufgewachsen sind

[1]) Vgl. L. M. H a r t m a n n, Ueber historische Entwickelung (1905) S. 33 ff.

und gelebt haben. Wir beobachten aber, dass im Schaffen des Malers und Bildhauers jene Gefühle, in ihren Werken jene Formungen, die auf Grund der eigenen zufälligen Individualorganisation entstanden sind und gefunden wurden, quantitativ weit überwiegen und vom Künstler selber weit höher geschätzt werden. Darum bleiben beim Maler und Bildhauer jene Formensymbole, die sich der Einzelne zur objektiven Festlegung seiner Gefühle und Gedanken geschaffen hat, auch uns in der Analyse immer das Wichtigere, und unsere Untersuchungen laufen hier letzten Endes auf die Frage hinaus, welche Eigenschaften wir auf Grund unserer eigenen Lebenserfahrungen den Gefühlen und den Menschen zusprechen sollen, auf die jene Formungen weisen.

Andrerseits ist es von vornherein wahrscheinlich, dass die Gruppe es bald dahin bringt, so wie sie sich im Mythus, im Recht, in der Sitte, in der Sprache gemeinsame Produkte ihrer allgemeinen metaphysischen oder ethischen oder intellektuellen Bedürfnisse gebildet hat, auch ihrem gemeinsamen ästhetischen Wollen auf direktem Wege eine Auslösung zu schaffen. Es wird dann auch im Einzelfalle nicht das Persönliche sondern das Gattungsmässige den Ausschlag geben. Wird nun jeder individuelle Inhalt für uns gerade erst durch eine individuelle Form, die er sich sucht oder schafft, als ein einmaliger bestimmt und verständlich, so muss sich der allgemeinere, gruppengemeinsame Inhalt des künstlerischen Volksfühlens notwendig auch allgemeinere und weniger differenziierte Formen gesucht haben, in denen er sich als Gemeinsamkeit vieler Einzelner aussprechen kann. Dies führt auf die oben erwähnte Möglichkeit der Fassung allgemeiner Gefühle: auf die begriffliche Form, die uns von unserer intellektuellen Tätigkeit her als Verständigungsmittel zu Gebote steht. Da sich nun die bildende Kunst mit dem Dasein der Dinge für den Augensinn beschäftigt, und da die begrifflichen Formen, unter die wir das Körperlich-Sichtbare bringen, die geometrischen und stereometrischen Gebilde sind: so wird die direkte Tat des künstlerischen Volksfühlens in der bildenden Kunst die ästhetische Verarbeitung dieser geometrischen und stereometrischen Gebilde sein. Es geschieht dies in den zwei grossen Gruppen der Architektur und des Ornamentes.

Es liegt mithin im Grundcharakter dieser beiden Gruppen, dass in ihnen das Individuelle zurücktritt, das Generelle, der Generationenstil aber das Wichtige ist. Und wenn dieser umspannende Begriff auch mit logischer Notwendigkeit an Inhalt desto ärmer wird, je weiter man seinen Umfang spannt, so zeigt doch die Geschichte, dass er innerhalb zusammengehöriger Kulturgebiete noch genug wesentliche Bestandteile aufweist, um mit Sicherheit feststellbar zu sein. So hat man auch immer zuerst die grossen Wandlungen eines Architekturstiles in ganzen Völkergruppen untersucht, bevor man daran ging, die einzelnen landschaftlichen oder städtischen oder gar individuellen Typen festzulegen. Und was das Recht der Architektur ist, das darf Billigkeit auch für das aus gleicher Wurzel entsprungene Ornament fordern. Es scheint also methodisch nicht unerlaubt, bei der Analyse des ornamentalen Schaffens selbst eines bedeutenden Künstlers mehr seine Milieukomponente als seine individuelle Art zu betonen, und je weiter man zum Mittelgut, zum guten Handwerker und Bürger hinuntersteigt, desto eher vorerst auf die namentliche Fixierung des Urhebers einer Form zu verzichten, zu Gunsten des Feststellens der Wandlungen des allgemeinen Formgedankens.

ALLGEMEINER ÜBERBLICK

Das Rollwerk, wie seit Lichtwark die hierher gehörigen Gebilde heissen,[1]) oder das Kartuschenwerk, wie sie vielfach auch heute noch genannt werden, nimmt insofern eine Sonderstellung unter den Ornamentformen ein, als sein spezifischer Charakter weder vorher noch nachher in der Kunstgeschichte bei einer ähnlichen Form zu beobachten ist.

Nach Riegl ist vielleicht den Assyrern als ersten die künstlerische Bedeutung eines Unterscheidens zwischen Inhalt und Bordüre, Decke und Band klar geworden.[2]) Aber sie und bis um 1500 alle Völker haben, wenn sie derartig Rahmen und Füllung unterschieden, diesen Rahmen nicht als Ornamentform an sich betrachtet, sondern ihn entweder als architektonisches Arrangement oder als geometrisch-flächenhafte Grenze ausgebildet. Wenn diese Grenzschicht nun auch bei vorhandenem Bedürfnis noch ornamental geschmückt werden konnte, so blieben hiebei die Ornamente doch immer Formen auf dem Rahmen, innerhalb seiner Grenzlinien, die als solche dem Rahmen selbst wieder eine schwächere Rahmung niederer Ordnung schufen. — Und auch was man weiterhin zum Vergleiche heranziehen könnte: die vierseitige Fransen-Bordüre bei Geweben, zeigt eine Verwandtschaft nur mit den ersten schwachen Formen der beginnenden Rollwerkentwickelung. Denn das Wesentliche aller Fransenmuster ist ihr dienendes Verhältnis zum Innenfeld. Als selbständige Gebilde wären sie so sinnlos wie die abgeschnittenen Finger einer Hand. Sie sind Ausläufer der Fläche, im ursprünglichen Sinne sogar ein Teil der Fläche selbst, der nur absichtlich aufgezwirnt und aufgelöst ist, um das im Gebrauche unvermeidliche Auffransen des ungesäumten Randes nicht über ein gewisses gewolltes Mass hinausgelangen zu lassen. Dann erst heftet sich an diese Sicherung das ästhetische Gefallen, die Franse wird nach Lage, Dicke, Fülle variiert und bietet damit ein Beispiel mehr für den Vorgang, wie eine Zweck- und Werkform zur

---

[1]) Lichtwark, Der Ornamentstich, S. 15 ff.

[2]) Alois Riegl, Stilfragen (1893), S. 40.

Schmuckform werden kann.[1]) Immer aber bleibt auch dann noch das innig-organische Verbundensein mit dem Mittelstück erhalten, immer bleibt die Fransenbordüre dienendes Glied, unselbständiger Abschluss, Grenzteil eines übergeordneten Ganzen.

Im Rollwerk dagegen findet eine nur ihm eigentümliche Verschiebung des Schwerpunktes von der Füllung auf den Rahmen statt. Gewisse Zeitmomente, hauptsächlich wohl der halbhundertjährige und schliesslich siegreiche Kampf des deutschen Ornamentgefühles gegen das der italienischen Renaissance, treiben dieses Gebilde von allem Anfang an als Randform hoch. Ob ein Schild, eine Tafel oder eine Füllung das Mittelstück bildet: immer liegt die Konzeptionszone in der äusseren Begrenzung des Feldes. Man trägt der italienischen Forderung nach konstruierten geometrischen Formen Rechnung, indem man das Oval der Innenfläche glatt und ungestört durchzieht; aber man stützt sich als Gegenspiel auf die Umrandung, die man langsam, doch mit Konsequenz, irrationalisiert. Aus dem nachlebenden Gefühl eines Bewegungsstiles, der Spätgotik, geboren, setzt sich das Rollwerk gegen den Ruhestil der italienischen Renaissance neben anderem gerade auch durch seine Bewegungskraft durch, und breitet sich rasch überall aus. Seit 1550 verliert das Innenfeld immer mehr von seiner Bedeutung. Die Randformen werden lauter und selbstbewusster und zerstreuen sich im Laufe der Entwickelung, immer weiter vom festen alten Rahmen abgehend, hinaus in die Fläche. Eines Tages findet das Auge des Zeichners keinen befriedigenden Abschluss mehr in diesen Ausfaserungen, und er zieht mit vier Strichen einen neuen Rahmen um das Ganze, um die allseitig ausstrahlenden Arme und Ranken zusammenzuhalten. Damit ist, noch vor 1600, ein neues Stadium erreicht, das schon durch

[1]) Mach, Erkenntnis und Irrtum (1905), S. 83: „Wie die Wissenschaft ist auch die Kunst ein Nebenprodukt, das sich bei Befriedigung der Bedürfnisse ergibt. Das Notwendige, das Nützliche, das Zweckmässige wird zunächst gesucht. Ergibt sich hierbei Gefälliges ohne Rücksicht auf den Nutzen, so erregt auch dieses gelegentlich das Interesse, wird seiner selbst wegen festgehalten und gepflegt. So entsteht durch das nützliche Geflecht, mit seiner regelmässigen Wiederkehr der Formen, das Gefallen am Ornament, durch den nützlichen Rhythmus das Vergnügen am Metrum."

das gleichzeitige Aufarbeiten der arabesken Bandverschlingungen vorbereitet war: das Rollwerk ist Füllungsornament geworden. Teils als Rahmen teils als Füllung bleibt es in der Folge vorerst auch im siebzehnten Jahrhundert als Knorpelwerk die vorherrschende Form. Als dann nach dem Ende des dreissigjährigen Krieges im letzten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts über Frankreich her das grosszügige italienische Laubwerk die Rahmenbildung zu beherrschen beginnt, da bleiben Rollwerkreste im wiederaufkommenden mauresken Bandwerk der Füllung erhalten. Und in dieser freieren Muskelkraft des eigentlichen Rokokostabwerkes, das ohne eigenen Bewegungswillen, ohne ein bindendes organisches Gesetz der Rankung oder des Wachsens dem geringsten Flächendrucke nachgibt, erhalten sich Rollwerkformen bis zum Empire hin. Erst während dieses feinen aber konsequenten Linienstils, der keine Kraftlinien mehr durch die Flächen strömen lässt, sondern alles Gerahmte als gleichmässig in sich gespannt und ruhend empfindet, verschwinden die letzten Rollwerkreste jetzt auch aus der Füllung. Nachdem das Rollwerk zweihundert Jahre lang dem Kunstwollen als bequemes und mannigfach wandelbares Ausdrucksmittel gedient hat, verschwindet es als originale Schöpfung auf etwa hundert Jahre aus der Ornamentgeschichte, um erst wieder im Neubarock unserer Tage neue Möglichkeiten zu erproben.

ERSTES KAPITEL
SPÄTGOTIK UND HUMANISMUS

I.

Wenn man die Frage stellen würde, was ohne den in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts auftretenden Einfluss von Italien her aus dem spätgotischen Ornamente und aus der Spätgotik überhaupt geworden wäre, so würde sich die Antwort nur auf dem Wege psychologischer Konstruktion geben lassen. Um aber vorerst die Berechtigung einer derartigen Fragestellung überhaupt anzuerkennen, muss man bedenken, dass jede Entwickelung nur dann nach ihren immanenten Bestimmtheiten vorschreitet, wenn sie nicht von nebenher ziehenden Kausalreihen beeinflusst wird. Das ist nun gerade in der Kulturgeschichte ein seltener Fall. Die verschiedenen Funktionen, die die Einzelseele und mit ihr die Gemeinschaftseele hat, entwickeln sich nicht immer parallel; in den meisten Fällen wird eine von ihnen die Führung übernehmen und von sich aus die anderen beeinflussen. Ist nun ein „Zufall" innerhalb des Entwickelungsganges des künstlerischen Schaffens auch nicht möglich, so ist es doch denkbar, dass eine von der ästhetischen direkt unabhängige andere Entwickelungsreihe, etwa die intellektuelle, den Gang der ersteren kreuzt, sie als die im Leben des Volkes momentan stärkere auf einige Zeit unter ihren Willen und die Ziele i h r e r Entwickelung zwingt, und damit Wege führt, die jene sich selber überlassen nicht gegangen wäre. Mag der ganze Vorgang als solcher auch wieder determiniert sein: innerhalb dieser Zwangläufigkeit haben wir, auf dem Standpunkt der einen für sich gesondert betrachteten Funktion stehend, den Eindruck der Inkonsequenz als eine psychologische Tatsache, die nicht wegzuleugnen ist.[1])

[1]) Diese Beziehung, die mir nur im Gröbsten klar geworden war, fand ich späterhin mehrfach hervorgehoben. So bei L. M. H a r t m a n n, Ueber historische Entwickelung (1905) S. 15 ff. ein ganzes Kapitel „Ueber den Zufall" mit Anziehung vieler Zitate. — Bis in die letzten Konsequenzen findet sich der Gedanke ausgeführt bei S i m m e l, Die Probleme der Geschichtsphilosophie [2] (1905) im zweiten Kapitel „Von den historischen Gesetzen" S. 67 ff, im

Versuchen wir nun, die Entwickelungslinie der Spätgotik aus sich selbst heraus weiterzuführen, so hilft uns dabei eine Beobachtung, die wir allenthalben in der Formengeschichte machen können. Jeder kraftvolle Bewegungstil verfeinert und verdünnt sich im Laufe der Entwickelung. Der Reizermüdung wird dadurch begegnet, dass die Bewegung eine sublimiertere wird. Die Nerven reagieren auf immer feinere und leichtere Abweichungen, die Unterschiedsempfindlichkeit wird eine grössere. So entsteht aus jedem Barock ein Rokoko. Und wenn auch nicht jede immanente Stiländerung aus der Tatsache der Reaktionsermüdung abzuleiten ist, so finden sich die Beispiele für „produktive Synthesen" bei Bewegungsreizen doch nur in den Perioden erst entstehender Bewegungstile. Jede bereits voll ausgebildete Bewegung muss auf die Dauer ermüden; und darum wird auch jeder voll ausgebildete Bewegungstil, sich selbst überlassen, durch das Zwischenstadium ständiger Sublimation schliesslich zur ruhigen Linie führen. So wird also weiterhin aus jedem Rokoko ein Empire. Man müsste also in einer konstruierten Entwickelung auf die säftereiche und machtvoll bewegte Spätgotik ein gotisches Rokoko mit leichten, verstreuten, fliegenden Mustern, und auf dieses dann ein feingestelltes, dünnliniges Empire folgen lassen. —

Die historische Betrachtung wird dieser Hypothese zumindest nicht widersprechen. Nachdem um 1580 das spätgotische Ornamentgefühl über die italienische Invasion endgültig gesiegt hatte, und das deutsche Ornament im Wesentlichen auf den Stand des letzten Viertels des fünfzehnten Jahrhunderts wieder zurückgebracht worden war, bildete sich in den folgenden 50 Jahren ein Stil aus, der grosse innere Verwandtschaft mit dem mehr als hundert Jahre später herrschenden Rokoko hat. Man fühlt sich versucht, ihn als eine direkte Weiterführung des barocken Charakters der Spätgotik anzusehen.

---

besonderen S. 88 ff. — Bei Mach, Die Analyse der Empfindungen (1903) S. 65 steht, wenn auch in anderem Zusammenhange, der Satz: „Wenn ganz gesetzmässig wirksame periodische Umstände verschiedener Art und Periodizität zusammentreffen, so überdecken sich dieselben derart, dass man im Einzelnen kein Gesetz mehr wahrnimmt."

Doch wieder wird die originale Entwickelung durch ein Ereignis von aussen, diesmal durch einen Krieg, unterbrochen. Um 1650 ist Deutschland nach dreissig Kriegsjahren zum grossen Teile öde und verwüstet, und ausserstande, an die eigene Vergangenheit anzuknüpfen. Zum neuen Anfang ist Anschluss an das Ausland nötig, und man holt sich die Formen aus dem italienischen Barock. Jetzt kommt aber die alte Entwickelung abermals zum Durchbruch, und zwar mit einer Gewalt, die durch ihre Unwiderstehlichkeit ohne weiteres beweist, dass das deutsche Rokoko seinem inneren Wesen nach ein nationaler Stil ist. Man ist anzunehmen geneigt, dass die zuerst durch das Eindringen des Humanismus, dann durch den dreissigjährigen Krieg unterbrochene Entwickelung jetzt wieder einsetzt, und dass jetzt erst das Grundgefühl der Spätgotik in den Landschaften und Städten seines alten Glanzes seine vollen Möglichkeiten bis zum Empire hin auslebt.

II.

Um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts kam aus Italien über die Alpen der Humanismus nach Deutschland. Er kam in eine Kultur, die sich völlig von der seines Mutterlandes unterschied. Die Städte und die Ritter, die Fürsten und der Kaiser voll Macht, aber auch voller Feindschaft. Das ganze Reich innerlich zersplittert, ohne ein Interesse, das aller Wünsche vereinigt, ohne ein Gesetz, das aller Willen gebunden hätte. „In diese verschnörkelte und verkrauste, noch völlig mittelalterliche Welt trat nun vom Süden her . . . der Geist weltfroher Aufklärung, selbstgewisser Kritik, reinster Form, heidnisch antiker Ideale, in dem Stadium der eignen vollen Reife und gänzlicher Abwendung von allem Mittelalter. Was kommen musste, ist klar. Zwei Ströme waren es entgegengesetzten Laufes: die Fluten müssen zusammenstossen, durcheinanderwirbeln, kaum unterscheidbare Mischungen müssen entstehen; bald hier, bald dort treffen die neuen Wogen an und kreuzen sich wohl in derselben Brust . . . Doch band sich die neue Bildung nicht an Ort und Stand, sondern aus den verschiedensten Schichten drängte man sich mit wachsendem Eifer heran. — Das aber in einem Lande, dem die Zersplitterung in

Staat und Kirche das Gepräge gab. Sonst überall tiefe Gährung und Zerklüftung: hier eine gewisse Einheit in der Lebensanschauung und Gesinnung."[1])

Diese Einheit bildete der Humanismus vorerst als eine rein intellektuelle Bewegung. Man führte den Kampf vor allem um die „lateinische Bildung", und mehr als etwas anderes galten die alten Sprachen als der Inhalt dieses Ideals. „Den Hauptton legten sie nach wie vor auf die lateinische Schulung, die Sprache der Kirche . . . und die Philosophie und Eloquenz, welche Melanchthon als das Endziel aller humanen Studien hinstellt, waren doch . . . nicht vielmehr als hausbackene Moral und trocken eklektische Imitation. Eine freie und selbständige Bildung haben die deutschen Humanisten wenigstens niemals angestrebt. Sie waren von Anfang her Pädagogen und stellten in letzter Linie ihre Bemühungen um reine Latinität und die Herstellung der alten Literatur in den Dienst der Schule und der Kirche.[2]) Mit diesem philologisch-pädagogischen Streben übernahm eine Verstandesfunktion die Führung im nationalen Leben, und das hatte jene Rückwirkung auf die bildende Kunst zur Folge, die sich in allen entsprechenden Fällen in ähnlicher Weise wiederholt. Der unter jenem Ideal, einem intellektuellen Wollen, stehende Künstler arbeitet mit dem intellektuellen Rüstzeug: mit den Begriffen. Die einzelnen Gegenstände sind ihm nicht mehr Objekte der Anschauung, sondern Inhalte von begrifflichen Vorstellungen. Und damit ist alles Körperlich-Räumliche einer doppelten Umwandlung unterworfen:

---

[1]) Lenz, Ausgewählte Vorträge und Aufsätze (1905): Dem Andenken Ulrichs von Hutten, S. 31, 32. — Vgl. Ranke, Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation (1867), S. 174 ff. — Lamprecht, Deutsche Geschichte (1894), V. 1. S. 184, 186. — Weber, Allgemeine Weltgeschichte [2] (1885), 9. Band, S. 862 f.

[2]) Lenz, a. a. O.: Philipp Melanchthon, S. 49 und 50. — Vgl. auch Geiger, Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland (II. 8. der Allgemeinen Geschichte von Oncken) (1882) S, 324 f.; 336 f. — S. 324: „ . . . . Denn in Deutschland bezweckte die neue Bewegung, wenn sie auch nicht ausschliesslich eine gelehrte war, doch zunächst eine Aenderung der gelehrten Bildung, während sie in Italien eine Reform der gesamten Lebensanschauung und Lebensführung zur Folge hatte."

es wird einmal geometrisiert und dann linear gefasst. Denn das Begriffebilden läuft darauf hinaus, vorerst das Gemeinsame aller Gegenstände einer Gattung als ein Gesetzliches abzuziehen, das hier im Räumlichen ein Geometrisches sein muss; andrerseits aber führt die intellektuelle Auffassung zur Abstraktion von Farbe, Oberflächenqualität, schliesslich von jeder Innenform überhaupt — bis der betreffende Gegenstand in der Vorstellung des Künstlers bloss mehr als geometrisch gefasster, linear umrissener Grenzbegriff lebt. Damit erst scheint dann auch jene allgemeine Verständlichkeit und unbedingte Gültigkeit für alle Einzelfälle, für alle Zeiten und Länder erreicht, die jegliches Intellektuelle als Wesentliches anstrebt.

Das spätgotische Pflanzenornament um 1450 aber war durchaus irrational.[1]) Als reines Empfindungsornament trieb es Formen, die absolut nichts Begriffliches an sich haben. Ohne direkt auf Nachahmung der Natur auszugehen, gab es in seiner gefühlsmässig wogenden Führung, in seinem unerrechneten Auf und Ab ein von vornherein auf Reichtum des Inhaltes abgestelltes Gebilde. Durchaus konzipiert, niemals konstruiert, erschien die Füllung, wo sie nicht Motive der Architektur verwendete, sondern als pflanzliche Form für ihren Platz erfunden war,[2]) als rein einmalig, die Dinge der Aussenwelt empfindungsmässig verarbeitend und ohne Anschauung gar nicht diskutierbar. Ohne Mittelachse, ohne irgendwie sichtbare Regelmässigkeit, ohne Geometrisierung der Teile, ohne eine andere Gesetzlichkeit des Baues als die des inneren organischen Wachstums, gaben sich die Formen als ganz zufällige, in gleicher Vielfältigkeit aus dem Gefühle gebildet, wie sonst die Natur sie hervorbringt.[3])

---

[1]) Bequemes Abbildungsmaterial bieten: Luthmer, Deutsche Möbel der Vergangenheit (o. J.) S. 26—62. — Stegmann, Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes (1904). — Hirth. Formenschatz (seit 1877). — Paukert, Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol I—VIII (1889—1904).

[2]) Vgl. Falke, Deutsches Kunstgewerbe (1888) S. 88, 99 ff.

[3]) Dehio, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes (1887), II. Bd., S. 362 ,spricht gelegentlich einer abschliessenden Betrachtung über die Spätgotik in Deutschland von der Tatsache „der Herausarbeitung des Ornaments auf Licht- und Schattenwirkungen hin, überhaupt der bewussten und massenhaften Verwertung des Irratio-

Als nun vom Sprachenstudium der Universitäten her seit 1450 das humanistische Ideal in Deutschland langsam Boden fasste und immer weitere Verbreitung fand, da begann nach und nach seine ausgesprochene Tendenz zum Intellektuellen, Verstandesmässigen auch das künstlerische Volksempfinden immer stärker zu beeinflussen. Die folgenden Jahrzehnte lesen sich wie ein Versteckspiel mit dem neuen Feind, der als unerbetener Erlöser aus niemals gefühlten Nöten kam. Zuerst behielt man die heimischen Konstruktionsformen bei und gab nur in dem fremden Einflüssen zugänglicheren Ornament nach;[1]) und später, als die andauernde Rationalisierung den Bauten und Möbeln bis auf den innersten Kern gedrungen war, da hatte das heimische Empfinden das Ornament und mit ihm die Oberfläche bald wieder so weit zurückerobert, dass jetzt alles italienisch Konstruierte mit dem deutschen Ornament zugedeckt erscheint. Ein Zwiespalt aber ist in beiden Fällen vorhanden und deutlich zu fühlen.

Vor Allem wurde der kontinuierliche Fluss des gotischen Ornamentes durch die neuen intellektuellen Ideale ganz ausserordentlich gestört. Man kann mit immer grösserer Deutlich-

---

[1]) Falke, Deutsches Kunstgewerbe, S. 144; Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland [2] (1882), I. S. 172 f. — Lichtwark, Ornamentstich, S. 113: „Bis in die vierziger Jahre herrscht der gotische Aufbau für Gebrauchsmöbel unumschränkt. Nur die Füllungen werden allmählich in der neuen Weise verziert." — Dehio, a. a. O. II. S. 362.

---

neilen." Auch Burckhardt gebraucht dieses Wort; vgl. Geschichte der Renaissance in Italien [4] (1904), S. 272: „Das gotische Detail muss die Italiener des vierzehnten Jahrhunderts in der Dekoration noch mehr unglücklich gemacht haben als in der Architektur; umsonst hatten sie es mit römischen Horizontalen und Gesimsen, mit antikem Laubwerk u. s. w. versetzt, wodurch es nur noch irrationeller wurde." — Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers (1905), S. 223: „Die gesamte zeitgenössische Spätgotik sucht im Ornament weniger das Geometrisch-Festgelegte als den Schein der ganz freien Bewegung, weniger das übersichtlich Auseinandergebreitete als das malerisch Verworrene, das Unerschöpfliche, Unbegrenzte."

keit vorerst im „Ordnen" der früher beliebig geführten Schösslinge den verstandesmässigen Einschlag beobachten. Die Ranken, die sonst frei, aus einer Ecke, von oben oder von unten kommen konnten,[1]) wurden jetzt geometrisch fassbar festgelegt, und entsprangen entweder aus der unteren Mitte, oder paarweise aus beiden Ecken als symmetrische Gebilde. War weiterhin früher nur das Gefühl einer angemessenen Flächenfüllung massgebend gewesen, so arbeitete jetzt, sowie rechts eine Ranke abzweigte, sofort der Gedanke, die intellektuelle Fassung, die auch links einen Schössling in gleichem Schwunge austreiben liess. Nach und nach kam man so auf langsamen Wegen über eine heimliche noch versteckte Symmetrie[2]) zur konsruierten, verstandesmässigen Bezwingung der Innenfläche.

Das ergab zugleich ein völlig neues Verhältnis zum Rahmen, also eine neue Anlage der Füllung: das Ornament verlor den Randschluss. Während die unbeeinflusste gotische Pflanzenfüllung sich an allen Seiten fest bis an den Rand drängte, der ihr Gebiet abschloss, und sich als individuelles Gebilde wie ein flächenspinnendes Gewächs gab, das den ihm verfügbaren Raum, soweit es kann, voll ausfüllt: stützte sich die rationalisierte Ranke, sei es als Hoch- oder als Querfüllung, nicht mehr vierseitig an ihren Rahmen, sondern sie bezog alle Teile der Fläche auf die Achse als sichtbares oder unsichtbares Rückgrat. Zweierlei lag in dieser Umbildung. Vor Allem das rationale Moment, das jeden Teil rechts einem gleichen und gleichgelegenen Teil links gegenüber hielt; und dann jenes Grundgefühl der italienisch-antiken Tektonik, das jeden Gegenstand auf die Grundlage des Statischen im Menschen, auf das Stehen

---

[1]) Z. B. Schongauer B. 108—116; Meister E. S., Neujahrsgruss P. 153; B. Schön P. 38; Meckenem B. 198; Meister des Hausbuches P. 55, 244, B. 38; Lehrs, Wenzel von Olmütz 88—91. — Stegmann, a. a. O. Tfl. 58, 77.

[2]) Z. B. Meckenem B. 201, 202, 205, 209; D. Hopfer B. 7, 12, 93, 111, 112, P. 38; von ausgeführten Werken z. B. eine vom Jahre 1498 datierte Truhe des Kunstgewerbe-Museums in Berlin, und zwar Hinter- und Seitenwand, abgeb. bei Lessing, Holzschnitzereien im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin (1882). Tfl. 11; Stegmann, a. a. O., Tfl. 99; Paukert, a. a. O. —

mit gleichen Armen und im Gleichgewicht befindlichen Kräften zurückzuführen suchte.[1])

Die Möglichkeiten einer Füllung sind ja nicht unbegrenzt. Es lassen sich im Allgemeinen vielleicht fünf Hauptgruppen unterscheiden, von denen die ersten beiden wieder enger zusammengehören. Man kann erstens eine Fläche ohne Betonen des Randes gleichmässig mit einem Muster überspinnen, so dass kein Teil vor dem andern bevorzugt erscheint; man kann zweitens ihr Inneres bis zum Rahmen völlig von Pflanzenwerk bewuchern lassen, wobei Stamm und Ausläufer, ohne nach einer festen Regel verteilt zu sein, beliebig nach allen Richtungen über die Fläche gelegt werden. Diesen beiden Arten, die nichts Tektonisches an sich haben, treten die drei statischen Grundmöglichkeiten gegenüber: das Stehen, das Schweben und das Hängen. Fest auf einer Basis stehend, nach oben sich aufbauend, von unten her gestützt; schwebend im Rahmen so eingestellt, dass die innere Spannkraft der Fläche das Gebilde, bald höher bald tiefer, im Gleichgewicht erhält; und oben gehalten, nach unten zu hängend, an einem festen Punkte fixiert mit der Tendenz nach unten. Die erste und die zweite dieser tektonischen Arten fanden in der Antike und in der italienischen Renaissance die weiteste Verbreitung, das Hängen von oben herab an einem Bande oder an einem sichtbaren oder unsichtbaren Nagel ist eine bevorzugte Füllung der Rokoko-Zeiten gewesen.[2]) Keine dieser drei tektonischen Füllungen kann aber konzipiert werden, ohne dass man sich die Grundebene auf-

---

[1]) Wölfflin, Dürer, S. 87: „Der ‚welsche' Stil .... hatte zur Voraussetzung eine andere Auffassung des Körperlichen überhaupt: die Schätzung der Schwere des Leibes und die Empfindung für das Wohltuende gewisser Gleichgewichtsverhältnisse, die die Last als eine leicht getragene erscheinen lassen."

[2]) Das Hängen an einem Nagel oder Bande ist von dem Renaissance-Hängen an einer unterstützten Form zu scheiden. Hier wird die Stützkraft für den Eindruck dadurch noch verstärkt, dass sie etwas Hängendes zu tragen imstande ist; dort geht die Konzeption vom Hängen aus, von der Tendenz von oben nach unten, wobei der Eindruck erweckt wird, dass mit dem Lösen eines geringen Kontaktes oder mit dem Durchschneiden eines dünnen Bandes die ganze Füllung zu Boden fallen würde. — Dem gegenüber scheint auch das

gerichtet denkt. Während also die gotischen pflanzlichen Füllungen mehr den Charakter des allseitig gleichmässig belasteten haben, und selten — kaum mit Ausnahme der in ganz schmalen Feldern aufsteigenden Ranken — nicht auch irgendwie gedreht oder umgekehrt gedacht werden könnten, würde das Drehen einer italienischen oder italianisierten Komposition ein Umstürzen oder auf den Kopf stellen bedeuten. Dieses Betonen des Statischen, Aufgerichteten bringt schon in die Konzeption das Vorziehen einer bestimmten Richtung vor allen andern möglichen Richtungen, und damit den Charakter eines mehr gefassten Gefühles gegenüber der mehr schwimmenden Stimmung der echten spätgothischen Füllung. Als nun diese Füllung symmetrisiert wurde, geschah dies wohl hauptsächlich vom Verstande und nicht vom Gefühle aus; dennoch aber musste durch das blosse Vorhandensein einer Mittelachse, wenn auch noch so ungewollt, viel von dem innerlich bestimmteren Charakter der italienischen Kompositionen in die spätgotischen Bildungen hineinkommen.

Ein Weiteres trat hinzu, sobald man von der Rationalisierung der Gesamtanlage zur Rationalisierung der Einzelform fortschritt. War das gotische Gerät und das gotische Blatt, wie fast alle nordischen Naturgebilde I n n e n f o r m gewesen, so drang jetzt immer siegreicher der Gedanke der K o n t u r f o r m als begrifflichere Fassung durch.

Wenn es heute wohl kaum mehr zweifelhaft sein mag, dass es kaum Etwas gibt, was nicht unter gegebenen Umständen ästhetisch betont erscheinen könnte, so braucht man auch nicht mehr jene zwei grossen Gruppen des tektonischen Empfindens gegeneinander auszuspielen, von denen die eine die vegetativen Gebilde mehr auf ihr naturgemässes organisches Wachstum hin ansieht und sich in das kontinuierlich Treibende ihrer Formen hineinfühlt, während die andere mehr die begriffliche Gliederteilung im Auge hat, zu der diese Gebilde in unserer Phantasie leicht verarbeitet werden. Die Natur selber schafft bei ihren pflanzlichen Bildungen — mit Ausnahme des Abschnürens

Trophäen-Motiv der Antike eine bloss gelegentlich aus der Festdekoration übernommene Bildung, der namentlich, zugunsten eines mehr zusammengebauten Wesens, der Charakter des momentan Angehängten fehlt, den die Rokoko-Hängefüllungen haben.

einer Frucht, also eines für sich lebensfähigen Körpers — keine scharfen Grenzen, sie lässt alle Einzelglieder in kontinuierlichem Fluss ineinandergehen, und wir können niemals genau sagen, wo die Wurzel oder der Stamm, wo die Basis oder der Schaft beginnen oder aufhören. In unserer gedanklichen Verarbeitung aber ziehen wir zum Zwecke der begrifflichen Festlegung und in Erinnerung an die Gelenksbildungen bei höher organisierten Tieren und an unserem eigenen Körper, irgendwo in der Zone der „Unterschiedsschwelle" zwischen Basis und Schaft eine trennende Linie und betrachten dann diese Stelle als Gelenk, mit dem die beiden Teile ineinandergreifen. Beide Anschauungen sind der tektonischen Auswertung zugänglich. Nur wird die eine mehr das unbewusste, treibend-vegetative der Pflanzenformen an sich haben, und damit mehr einer stark dynamischen Irrationalität, die sich leicht mit grenzenlos flutenden Stimmungen verbindet, sich nähern; während die andere in klarer und bewusster Beherrschung der deutlich geschiedenen Formen eher das Wesen sicherer Rationalität zur Schau trägt, und mehr zu affektmässigem Charakter und anthropomorphen, mit statischer Körperlichkeit nachlebbaren Bildungen neigen wird. Schon Jacob Burckhardt wollte demgemäss die nordische Gotik von der italienischen Renaissance prinzipiell geschieden wissen. „Die Komposition nach Verhältnissen und für das Auge" nannte er „die Seele der Renaissance", und „dort sprach sich der Kunstgehalt im Organismus aus, hier liegt er wesentlich in den geometrischen und kubischen Verhältnissen".[1]) Die Ver-

---

[1]) Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien[4] (1904) S. 49 und 45. — Wölfflin, Dürer, an vielen Stellen, bes. S. 240: „Dabei ist wesentlich, nicht dass Horizontalen überhaupt da sind, sondern dass sie als Gliederungen funktionieren. Die Renaissance zieht ihren Charakter in erster Linie aus dieser Eigenschaft der durchgebildeten Gelenke. . . . Der neue Stil trennt und individualisiert die Teile, im alten sind sie unlösbar ineinander verwachsen und gewinnen ihren Wert und ihre Schönheit erst in der Gesamtmasse." — Als Gefolgsmann Dehios (D. kirchl. Bauk. d. Abdld. II. S. 360 ff.; Ueb. d. Grenze d. Ren. geg. d. Got., Kunstchr. 1900, No. 18, 20) und Bezolds (D. Bauk. d. Ren. i. Dtschld. 1900. S. 7) muss ich hier gegen Schmarsow (Refvorschl. z. Gesch. d. dtsch. Ren., Ber. d. k. sächs. Ges. d. Wssft. 1899; Ueb. d.

hältnisse von Körpern und Flächen können nun aber nicht leicht mit dem Auge ausgemessen und nachempfunden werden, wenn sie nicht durch feste Grenzen kenntlich gemacht sind. Diese gesuchten Grenzen aber führen in der zweidimensionalen Darstellung von Flächen und Körpern auf Innenteilung und Umriss: womit für die italienische Tektonik der Konturstil als unmittelbares Nebenergebnis ihrer ästhetischen Grundauffassung erscheint. Anders im Norden. Das gotische Gefühl war seinem organischen Charakter gemäss nicht auf den Rhythmus der Gliederung in Umriss oder Innenzeichnung ausgegangen, sondern Kontur und Oberfläche wurden als Grenze des Organischen von innen her gebildet, wobei die Bewegung gleichsam aus der

---

Gr d. Ren. geg. d. Got., Kchr. 1900, No. 27; Zur Beurtlg. d. sog. Spätgot., Rep. f. Kw. 1900, S. 290), Haenel (Spgot. u. Ren. 1899) und Niemeyer (Der Formwdl. d. Spgot. als Werden d. Ren., Leipz. Diss. 1904) bemerken, dass mir die spätgotische Hallenkirche mit echten italienischen Frührenaissance-Innenräumen im Erlebnis nicht vergleichbar erscheint. Ich finde in der spätgotischen Halle ein erschlafftes, stark flutendes Raumgefühl, das im Gegensatze zu der Rationalität eines Durchgegliederten und Gefassten mehr das undeutlich und verschwommen Schliessende, das Irrationale einer gelösteren Raumstimmung sucht. Von vornherein hat die diskontinuierliche, absatzweise Gliederung des italienischen Renaissance-Raumes einen völlig anderen Charakter. Dazu kommt, dass sich die Spätgotik dem psychologischen Experiment lückenlos an die Hochgotik anschliesst. Bei ganz gleicher Stammanlage zeigt sie nichts als eine Erschlaffung und Erweichung des in der Hochgotik im straffsten Zusammennehmen aller Kräfte zu äusserster Anspannung ermüdeten Gefühles, das in naturgemässem Abspannen in der Ausweitung der Formen laxere, lässigere Bewegungen und Raumgestaltungen sucht und findet. „Die Formen verlieren das Aktiv-Gespannte. Der spitze Bogen senkt sich zum stumpfen Rund und statt der Hohlkehlen am Portal gibt man gerne eine bandartige Umrahmung. . . . Der Charakter des Bleibenden und Beharrenden tritt mehr und mehr an Stelle des Ungestillt-Drängenden" (Wölfflin, Dürer, S. 223/4; allerdings sind aber hier diese Erscheinungen als „Verständigungspunkte zwischen Spätgotik und Renaissance" angesprochen). Auch ohne jede „Wiedergeburt des ganzen Menschen" (Schmarsow) hätte die Erschlaffung der so enorm angespannten Bewegungskräfte der hochgotischen Bauten aus immanenten Bewegungsgesetzen der Architektur heraus

Tiefe der Form herauszukommen schien.[1]) Je zerfahrener dabei der Umriss wurde, je weniger man das Wesen einer Einzelform aus dem Kontur zu lesen vermochte, desto systemloser und irrationaler, aber desto verlebendigter auch erschien die Innenfläche. Man kann nun ganz allgemein an allen Formen und zu allen Zeiten beobachten, dass Konturform und Innenform stets im umgekehrten Verhältnis zu einander stehen;

[1]) Wölfflin, Dürer, S. 241/2: „In Summa: man bietet die einzelne Form dem Auge als etwas Fassbares an, nicht das Geflimmer eines unaufhörlichen Formenensembles, man zielt auf die Schönheit des Gewächses, nicht auf die Schönheit des malerischen Scheins. Und dazu tritt dann noch die neue Bedeutung der Profile: das Gefäss spricht sich im Umriss vollständig aus. Bei dem malerischen Buckelbecher ist das nicht der Fall, die Silhouette ist kaum fassbar und ist mehr das zufällige Resultat der ihr zugrunde liegenden Formen."

eintreten müssen. — Es handelt sich in der Kunstgeschichte ja nur in den allerseltensten Fällen um philosophische Probleme; allermeist sind es psychische Tatsachen, die sich der unmittelbaren Beobachtung darbieten, und jederzeit nachprüfbare experimentalpsychologische Fragen, die zur Lösung stehen. Wobei geradeso wie im psychologischen Laboratorium ein rein sachliches Wollen ohne jede historische oder philosophische Voreingenommenheit, ein gleichsam persönlich gänzlich uninteressiertes Verhalten dem Objekt gegenüber, mit dem gerade experimentiert wird, erstes Erfordernis einer halbwegs sachgerechten Analyse des seelischen Tatbestandes ist. Möglichst eindringliche Anpassung der Gedanken an die Tatsachen ist das in erster Linie erstrebte; nicht umgekehrt durch willkürliche Auslese oder beeinflusste Interpretation erzwungene Anpassung der Tatsachen an die Gedanken. Weiterhin werden dann „die in Form von Urteilen fixierten Ergebnisse der Anpassung der Gedanken an die Tatsachen der Vergleichung unterzogen und sind die Objekte eines weiteren Anpassungsprozesses. Sind dieselben unverträglich, so kann ein minder bewährtes zu Gunsten eines besser bewährten fallen gelassen werden." (Mach, Erkenntnis und Irrtum, 1905, S. 162 und 175.) Es wäre für nüchternen Geschmack auch allzusehr im Sinne einer praestabilierten Harmonie, wenn gerade im Voraufgange von Zeiten, in denen durch völlig ausserhalb der immanenten Kunstentwickelung liegende Umstände jener italienische Geist nach Deutschland kam, der erst recht sekundär vom philologischen Gebiet auf das künstlerische hinüberspielte:

je mehr Wert auf einen klar geführten und deutlich gliedernden Umriss gelegt wird, desto mehr wendet sich das Interesse von der irrationalen, in sich bewegten Innenform ab. So war es auch damals in Deutschland: je mehr die Gegenstände auf ihre Konturen abgezogen wurden ,desto mehr glättete sich die Innenfläche. Doch kam der neue Konturstil hier nicht als Träger einer tiefen ästhetischen Betonung, sondern er kam als Mode im Gefolge einer literarischen Bewegung. Da infolgedessen der nordische Besteller in einfacher Gliederung umrissene Körper und ihre ausgeglichenen schönen Proportionen, den „Raumstil" gefühlsmässig wohl überhaupt kaum zu erfassen vermochte, mussten ihm bei diesem Verfahren der Betonung des Umrisses und der Ansatzstellen, beim Uebergang von der irrationalen Innenform zur gliedernden und durchgegliederten Konturform, die Dinge bloss ihren begrifflichen, durchsichtig linearen Bildern angenähert erscheinen.[1])

[1]) Wölfflin, Dürer, S. 132: „ . . . . und das Kind sitzt ihr im Schoss, aber ohne Zusammenhang, und seine Bewegung ist bestimmt durch die Rücksicht, reich zu erscheinen und gleichzeitig alle Gelenke dem Blicke blosszulegen. Es ist dieselbe Bemühung, die Natur zu rationalisieren, unter der schon der Christus des Rosenkranzbildes litt."

wenn in mystischer Vorahnung dieses Ereignisses die Kunstentwickelung Formen vorausgenommen hätte, die sich lückenlos an die später eingeführten anschliessen liessen. Wie in der vorliegenden Arbeit für das Ornament nachzuweisen versucht wird, versagt das psychologische Experiment völlig, wenn ein direkter Gefühlsanschluss der frühen deutschen Renaissance an deutsche Spätgotik gefordert wird. Und so bleibt nur übrig, die Deduktion zu modifizieren, nicht das Experiment zu interpretieren. „Die grosse scheinbare Kluft zwischen Experiment und Deduktion besteht in Wirklichkeit nicht. Immer handelt es sich um ein Zusammenstimmen der Gedanken mit den Tatsachen und der Gedanken untereinander. Zeigt ein Versuch nicht den erwarteten Ausfall, so mag das für den Erfinder oder für den konstruierenden Techniker sehr nachteilig sein, der Forscher wird darin nur den Beweis erblicken, dass seine Gedanken den Tatsachen nicht genau entsprechen. Gerade eine solche sich deutlich aussprechende Inkongruenz kann zu neuen Aufklärungen und Entdeckungen führen." (Mach, Erkenntnis und Irrtum. S. 196.)

Der gleiche Gedankengang wiederholt sich, wenn man von der Analyse der Körperlichkeit des Einzelgebildes zur Betrachtung der allgemeinen Raumauffassung in der Spätgotik und in der italienischen Renaissance übergeht.

Es sind hier im Allgemeinen ebenso zwei völlig verschiedene Auffassungen des Raumes an sich möglich. Die im Norden mehr übliche bevorzugt die grenzenlose Weite und Höhe der ungegliedert ineinandergehenden, kontinuierlichen räumlichen Erstreckung, liebt diese dynamische Irrationalität als objektive Hilfe zur Erreichung jenes gelösten, schwimmenden Seelenzustandes, den man mit „Stimmung" im Gegensatze zum „Affekt" bezeichnet; der Italiener dagegen geht von dem Bestreben aus, das Grenzenlose des Raumes zu bezwingen, indem er versucht, ihn als tektonisch Geschlossenes festzulegen, als gleichsam körperlich Abtastbares zu begrenzen, und innerhalb dieser Grenzen als statisch Durchgegliedertes aufzubauen.[1]) Während beim Deutschen in der gotischen Zeit die dem Freien und Unbegrenzten angepasste Raumphantasie auch Architektur und bildende Kunst beherrschte, bestimmten umgekehrt beim Italiener die in seinen geschlossenen Bauten gemachten Raumerlebnisse auch eine Raumauffassung der Natur gegenüber.[2]) Zwei Mittel

[1]) Wölfflin, Dürer, S. 38: „ . . . . das, was als Bestimmendes zugrunde liegt, ist ein neues Erleben des Raumes, dass die Verhältnisse des Vor und Zurück sprechen wie mit Stimmen. . . . . Das Interessante für ihn ist nicht die phantastische Silhouette dieser Berglandschaft, sondern wie die grossen Massen gegeneinanderstehen und was für Räume von ihnen beschlossen werden, das reizt ihn. In ihrem kubischen Gehalt liegt die ausserordentliche Qualität dieser Zeichnungen."

[2]) Man kann diesen Unterschied gut an Bildern beobachten. Wenn man etwa italienische und nordische Landschaften auf ihr Konzeptionszentrum hin untersucht, so findet man, dass die italienischen Landschaften in der Mehrzahl bühnenmässig im Vordergrunde konzipiert sind, und dass sich Mittel- und Hintergrund bloss als weiterer Ausbau und als Begrenzung anschliessen; der Maler dachte sich beim Schaffen sicher ausserhalb des Bildes und sah die Gegend als Objekt vor sich liegen. Unter den holländischen und deutschen Landschaften aber findet man viele, die den Beschauer direkt in den Mittelgrund hineinversetzen; es ist das die Folge davon, dass sich der Künstler selber beim Malen in den Mittelgrund gedacht hat, dass

standen ihm dabei zu Gebote, um das Körperlose des Raumes zu fassen. Das eine bot ihm die lineare Perspektive mit klarer Festlegung des Fluchtpunktes im Hintergrunde des Bildes; es hat für unsere Fragen keine Bedeutung. Wichtig wurde hier der andere Weg: die Festlegung des Bildraumes als Schicht von bestimmter Dicke, und die übersichtliche und klare Einordnung aller Bewegungen zwischen die vordere und hintere Begrenzungsfläche dieses Raumausschnittes.

Dieses eine unter den vielen möglichen Reliefprinzipien, für das die italienische Renaissance eine grosse Vorliebe zeigte, wurde von ihr auch der Tiefenausgestaltung der ornamentalen Füllung zugrunde gelegt. Man neigte durchaus dazu, durch eine hintere reale und eine vordere ideelle Fläche einen Raumteil völlig umschlossen festzulegen, und innerhalb seiner Grenzen gleichsam durch Rotation der planimetrischen Grundgebilde das lineare Ornament in das plastische übergehen zu lassen. Dabei wurde ein Durchstecken oder Unterkriechen der Formen vermieden, allenfalls gebrachte Verschlingungen wurden in der Art des durchaus ebenen Flechtwerkes gehalten und damit eine klare und reinliche Entwickelung jedes Gliedes aus dem ihm zunächst angegliederten erreicht. So kam in das Ornament-Relief der

---

er das Bild dort konzipierte, dass ihm der Mittelgrund als Erstes und Wesentliches des Bildes in der Phantasie aufstieg, und auch wohl als Erstes in der Skizze fixiert wurde. Der Maler wie der Beschauer stehen dabei mitten innen im Luftraum, so dass die Atmosphäre vor und hinter ihnen zusammenschlägt. Und selbst wenn die Szene des Vordergrundes die Hauptsache ist, findet man bei den nordischen Landschaften in der Durchbildung des Hintergrundes häufiger als bei den italienischen Bildern nicht unwesentliche Teil-Konzeptionen. Dem Holländer in innigerem seelischem Kontakt mit der Landschaft wird der Ausschnitt des Szenen-Hintergrundes, den er gerade bildet, leichter für sich lebendig und zum Erlebnis, wo der Italiener lieber und länger altgewohnte Versatzstücke zu dekorativen Hintergründen zusammenbaut. So ist der Luftraum im einen Falle mehr nach seinem irrational Organischen, im anderen Falle mehr nach dem in Grenzen Gefassten, kubisch Durchgegliederten hin behandelt. — Und ähnlich ist es bei Interieurs, wo nur weniger das schichtenweise Hintereinanderbauen, sondern mehr die offen gezeigte Linearperspektive dem Italiener das Räumliche zu jener kubisch gefassten Klarheit bringt, die er bevorzugt.

italienischen Renaissance der ihm so eigene Charakter des flach Auseinandergelegten und dazu bei aller Körperlichkeit räumlich in sich völlig Beruhigten und Ausgeglichenen, der den Kompositionen den Eindruck einer unerschütterlichen inneren Harmonie gewährleistete, wenn er sie auch ab und zu ein wenig im Lichte einer allzu bewussten Vollkommenheit und leisen Selbstgerechtigkeit erscheinen liess.

Während sich so die italienische plastische Füllung ihrem Wesen nach nicht weit von der linearen Konturzeichnung entfernte, ging die Spätgotik, wie sie bei der Einzelform des Ornamentes alle Teile vom Inneren, vom organischen Körper der Pflanze aus gebildet hatte, so auch bei der Gesamtanlage des plastischen Ornamentes in die dritte Dimension, hier in die Tiefe des Tragekörpers hinein. Nur fand jetzt dieses Tiefen-Prinzip überall dort Schranken vor, wo Füllungen von Flächen zu bilden waren, die einen inneren Hohlraum verkleiden sollten, der als solcher benützt wurde. Es traf das die Truhen- und Kastenflächen, die Becherkörper, die Türflächen und anderes der Art. Das rücksichtslose Tiefgehen hätte hier den Eindruck des Verwahrten und Verschlossenen verdorben, und deshalb wurde entweder vielfach das ganz flache Blattwerk mit ausgekerbtem Grunde angewendet (im besonderen dort, wo der in der Spätgotik so beliebte Brett-Charakter voll gewahrt bleiben sollte), oder man hielt die plastischen Flächenfüllungen vor einem Eindringen in die Tiefe zurück. Wenn hierbei aber auch eine hintere Grenzebene als Auflager festgehalten wurde, so blieb die vordere ideelle Fläche doch eine ganz unregelmässig gewellte und liess dadurch den Eindruck einer doppelseitig gefassten Raumschicht nicht aufkommen. Ein ständiges Unterstecken und Unterkriechen des einen Teils unter den anderen, ein regellos Durcheinanderschlingen, das nicht innerhalb, sondern unter der Ebene des darüberliegenden Teiles vor sich ging, ein häufiges Hinausbeugen einzelner Rankenbewegungen nach vorne blieb auch hier erhalten. Waren nun gar Dinge wie Becherfüsse, Türaufsätze, Fialen, Schalldeckel, Nischen- oder Altarschrein-Bekrönungen und derartiges gegeben, so band sich das spätgotische Raumgefühl nach keiner Richtung hin: die Ranken konnten hier nicht nur willkürlich über die Fläche laufen, sondern sie durften auch die Illusion des aus der Tiefe

Herauskommenden erwecken — sei es aus dem Inneren ihres Trägers oder aus dem Dunkel einer Luftschicht heraus —, und sie durften sich auch jederzeit wieder in das Dunkle oder in das Innere des Körpers hinein verlieren. Durch dieses Herauskommen und Hineinstossen in den Reliefgrund konnte die Vorstellung einer hinteren Grenzschicht gar nicht entstehen. Was bis ins Innerste hinein verlebendigt, organisiert war im Sinne des sich bewegenden kriechenden wuchernden vegetabilischen Lebens, das brauchte nach keiner Seite hin so strenge Grenzen einzuhalten wie alles das, was sich als geometrisch Gefasstes, aristokratisch in sich Beruhigtes und räumlich allseitig Abgeschlossenes gab. So wurde in der Spätgotik der Raum gleichsam in die Tiefe hinein verlebendigt, das Ornament wurde nicht als aufgelegt, sondern als von Innen ausblühend empfunden.[1])

[1]) Es ist dabei wohl auch möglich, Anzeichen einer verschiedenen Zeitlichkeit aus dem Ornamente der Spätgotik und dem der italienischen Renaissance zu lesen. Die spätgotischen Verschlingungen und Umrankungen haben in hohem Grade den Charakter des Geschehenden, vermitteln die Dynamik einer in eben diesem Momente gerade zufällig so entstandenen Kombination (Wölfflin, Dürer, S. 22/23: „Der Geschmack (der letzten Gotik) ist ein ausgesprochen malerischer . . . Der Begriff ‚malerisch' wird immer gebraucht werden müssen, wo der Reiz des Verschlungenen, des Unübersehbaren, des Scheinbar-Gesetzlosen und im Zusammenhang damit der Eindruck des unaufhörlichen Sich-Bewegens gesucht ist"). Die statisch aufgebauten und symmetrisch durchgebildeten italienischen Kompositionen symbolisieren dagegen mehr ein ruhig schönes Dasein. Während diese den Eindruck erwecken, als würden sie in die Ewigkeit in gleichem Verweilen sich erhalten, oder nur in leisem und kontinuierlichem Umgestalten ihre Stellung verändern, glaubt man bei jenen eine plötzliche Aenderung gewärtigen, ein ewiges Bestreben nach abrupter Umlagerung der Teile fühlen zu müssen. Es hängt das wohl damit zusammen, dass wir naturalistisch-anschauliche Formen meist mit einem Momentangefühl und damit mit dem Momentancharakter einer Situation, idealistisch-vorstellungsmässige Formen mehr mit einem Dauergefühl, dem Dauercharakter eines Zustandes assoziieren. Und das hat wohl darin seinen Grund, dass unsere begrifflichen Vorstellungen uns immer dauernder und gesicherter, den Gefahren und Zufällen, dem ständigen sich Verändern des immer fliessenden äusseren Geschehens entfernter erscheinen als unsere Empfindungen.

Seit dem Beginne des sechzehnten Jahrhunderts lässt sich nun in Deutschland die ständig fortschreitende Emanzipation der jetzt immer häufiger klar aufgerichtet gedachten Ornament-Grundfläche beobachten. Die Ranken legten sich vor ihr mehr auseinander, sie streckten sich mehr in eine Ebene, sie vermieden das heftige Unterkriechen, das früher ihre Verschlingungen belebt hatte, sie klärten sich immer mehr zu den erwähnten symmetrischen Kompostionen auf. Das Tiefen-Prinzip wurde völlig aufgegeben, das Emportauchen von Innen, das Hineindringen in den Körper verschwanden. Die Grundfläche wurde als Hintergrund und Stütze immer notwendiger, und es zeigte sich klar die Tatsache, die sich fünfzig Jahre später beim Rollwerk wiederholen sollte: wie die Wichtigkeit des Ornamentgrundes immer zunimmt mit abnehmender Dichtigkeit und Energie der Füllung. Am besten lässt sich der Vorgang im Stichmaterial verfolgen. Hier bekam man so sehr das Gefühl der Selbständigkeit der Ebene, von der sich die Formen abheben sollten, dass es immer mehr üblich wurde, diese Ebene zu schraffieren.[1]) Mit diesem Zustreichen, gleichsam Neutralisieren der Tiefe wurde aber die Bewegung vollauf in die Fläche festgelegt. Und als dann in langsamem Vordringen die italienische Groteske und mit ihr das Prinzip der Relief-Flachschicht in das deutsche Ornament kam, bauten sich die Pflanzen- und Geräteformen zwischen der jetzt streng gewahrten vorderen ideellen und der hinteren dunkeln Ebene plastisch klar und übersichtlich auf.[2]) Ja das Reliefempfinden konnte so weit gehen, dass die in sich durch Körperschatten modellierten Einzelformen auf den schraffierten Grund Schlagschatten warfen.[3])

Dass alles dieses Italianisieren des Ornaments in Deutschland ein Rechnen, kein Empfinden war, lässt sich auch an der

---

[1]) Lichtwark, Ornamentstich, S. 138, 167.

[2]) Z. B. Aldegrever B. 227, 228, 230—32; Altdorfer P. 107; Anonym B. 15, P. 252, 253; B. Beham B. 54, P. 65a; H. S. Beham B. 238, 242, 243, 245, 246; L. v. Leyden B. 162, 164.

[3]) Z. B. Aldegrever B. 263, 281, 283—85, 287; Anonym B. 31, 35, 39, P. 251; H. S. Beham B. 235; Meister, J. G., B. 15. — Vgl. Aldegrever B. 256 mit B. 285.

formalen Entwickelung dieser Groteske erkennen.[1]) Seit dem dritten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts fand sie in Deutschland Aufnahme. Der Humanismus war mit seinem italienischen Ideal so weit durchgedrungen, dass die Künstler sich jetzt ganz entschieden und bewusst dem ausländischen Formgefühl unterordneten und italienische Kompositionen nachbildeten oder sich von ihnen Anregungen holten. Nun bildete aber der Italiener, mit der Symmetrie im Gefühle, die Groteske im sechzehnten Jahrhundert voller Freiheit nach dem Grade der Lebendigkeit ihrer Bestandteile. Alles Tote (wie Gefässe oder Kandelaber) und alle Pflanzen, denen er keinen Eigenwillen beilegte, mussten sich der Forderung des vollkommenen Entsprechens rechts und links von der Achse fügen. Doch Tiere, Fabelwesen und Menschen, die einen zu starken eigenen Bewegungswillen haben, als dass nicht jeder ihre völlige Symmetrisierung als Vergewaltigung des Lebendigen empfände, hielten sich bloss ähnlich aber nicht kongruent. Vorder- und Rückenfigur, Hinauf- und Hinunterblicken, Beugen, Fassen und Halten wechselten in allen möglichen Kombinationen, wenn die Figuren auch an einander entsprechenden Stellen standen. Anfänglich nun wurde dies auch in der nordischen Groteske so kopiert; doch gleichsam nur als Uebergang, so lange dem Empfinden die ganze Anlage noch neu war. Kaum glaubte der Künstler, das Wesen des italienischen Ideals als ein Rechnen erkannt zu haben, so ging er, mit der Symmetrie als Kompositionsgesetz im Verstande, konsequent bis zur letzten Möglichkeit. Auch das Lebendigste, Mensch und Tier, wurde rechts und links der Mitte in völlig kongruenter Form fixiert, so dass eine Seite ohne die andere wohl lebendig und empfunden wirken mochte, beide zusammen aber sich gegenseitig zu gezwungenen und tot abgestellten Gruppen binden mussten.[2]) Bald empfanden das auch

---

[1]) Eine bequeme Zusammenstellung bei Wessely, Das Ornament i. d. Kunstindustrie (1887—88) Bd. I. Tfl. 67, 68, 82, 83, 87—95; Bd. II. Tfl. 131—136, 178.

[2]) Zur Entwickelung der Groteske in Italien vgl. Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien[4] (1904) S. 277: „Im fünfzehnten Jahrhundert ist die Arabeske meist symmetrisch, d. h. die Tiere oder Gegenstände sind entweder verdoppelt oder

die Künstler selber. Statt aber das Prinzip fallen zu lassen, änderten sie bloss die Ausführung: sie komponierten nur die eine Hälfte der Füllung bis zur Achse, und überliessen die Ergänzung der anderen Hälfte dem Spiegel des ausführenden Handwerkers.[1])

---

[1]) Symmetrisierte Grotesken z. B. Aldegrever B. 199, 237, 243, 255, 272—75, 277, 281—87; H. S. Beham B. 223, 232; Meister C. G. P. 25. — Das erste Blatt von Flötners Maureskenbuch (1549) zeigt eine von 1546 datierte grosse Groteske (P. 29), die bis auf einen im Gegensinne gedrehten Kopf eines Figurenpaares völlig symmetrisch ist, und sich ohne Schlagschatten oder Körperschatten mit bloss linearer Modellierung von schwarzem Grunde abhebt. — Halbe Kompositionen z. B. Aldegrever B. 197, 202, 255; Anonym B. 39, P. 251; D. Hopfer B. 102, 104; Meister J. G. P. 266.

Ueber Aldegrevers Ausnahmestellung unter den Kleinmeistern vgl. Lichtwark, Ornamentstich, S. 184 ff., 192 ff. Aldegrever war der Einzige der Kleinmeister, der zur gotischen Unsymmetrie der Gesamtanlage der Groteske zurückkehrte, nachdem er die Renaissance-Einzelformen völlig beherrschen gelernt hatte. Doch gilt das auch bei ihm nur für die erste Gruppe seiner Ornamentstiche (1527—1539). Als er nach längerer Unterbrechung die Produktion von Stichen wieder aufnahm (1549—1553), schloss er sich ganz der üblichen symmetrischen Art an.

---

gerade vorwärts gerichtet dargestellt; im sechzehnten Jahrhundert findet man sie malerisch verschoben, in Schrägansicht, oft ziemlich unruhig in der Wirkung." Die Anpassung dieser Beobachtung an die oben für die deutsche Groteske konstatierte scheinbar entgegengesetzte Abfolge lässt sich ungezwungen vielleicht dadurch erreichen, dass man sich klar macht, wie für Italien der formale Anschluss an die antiken Flächenfüllungen dasselbe bedeutete, was für Deutschland der Anschluss an italienische Vorbilder gewesen war. Das strenge Symmetrisieren von Kompositionen ist (wie weiter unten näher zu begründen versucht wird) in allen jenen Zeiten etwas innerlich Naheliegendes, in denen man sich in der Kunst bewusst in den Dienst bereits fertiger, nicht in der eigenen Zeit erst gewordener Formausbildungen stellt. In Italien wie in Deutschland suchte man in diesem Stadium der eigenen Unselbständigkeit und Unsicherheit die intellektuelle Regel als Stütze für die Erfindung; nur dass diese Zeit für Italien die Mitte des fünf-

Aehnliche Tendenzen der langsamen Rationalisierung lassen sich nun bis zu einem gewissen Grade auch in der Entwickelung der Lichtbehandlung im Ornamentstich beobachten. Das spätgotische plastische Pflanzenornament war stark malerisch, auf scharfes Licht und tiefe Schatten abgestellt gewesen. Da hierbei die irrationalen Formen geometrisch nicht fassbare Schatten warfen, war der Eindruck des Freiseins von jeglichem Konstruktionsgesetz ein sehr starker. Dazu kam noch, dass das bereits erwähnte Raumgefühl mit seinen Tiefen-Wirkungen den Eindruck des frei in sich Bewegten noch ausserordentlich erhöhte. Im spätgotischen Ornamentstich wurde dann zum Zweck der lebendigsten Uebertragung dieser Eigentümlichkeiten das Licht scharf von der Seite genommen, und damit durch die verschiedene Beleuchtung eine wechselnde Wirkung selbst jener Bestandteile erreicht, die der Form nach gleich waren.[1])

Beim Komponieren grotesker Kompositionen mit Mittelachse blieb nun dieses Prinzip der seitlich unsymmetrischen Lichtquelle vorerst erhalten. Nach und nach aber scheint man vielfach versucht zu haben, auch dieser Unsymmetrie auszuweichen. Man liess entweder das seitliche Licht abflauen, in-

---

[1]) Vgl. z. B. die erwähnten spätgotischen Ornamentstiche.

---

zehnten Jahrhunderts, für Deutschland die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts war. So vollzog sich auch die Emanzipation von dieser intellektualen Gebundenheit zur Freiheit des eigenen Schaffens in Italien früher als in Deutschland: dort in den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts, zu einer Zeit, als zufällig gerade die Groteske aufkam und so zum Träger des freieren Gefühles wurde; hier erst seit 1550, als die Groteske bereits dem Rollwerksrahmen weichen musste. An diesem Rollwerksrahmen lässt sich aber dann die gleiche Entwickelung vom Symmetrischen zum unsymmetrisch Verschobenen, zum „Malerischen" der Schrägansicht beobachten, die Burckhardt für die italienische Flächenfüllung festgestellt hat. — Ob aber nicht auch in Italien den symmetrischen Grotesken andere Bildungen vorausgingen, die in doch unmöglich ganz glatt zu lösendem Anschluss an voraufgegangene gotische Flächenfüllungen das Unsymmetrische noch als Ererbtes mitschleppten, bliebe zu untersuchen.

dem man ihm seine Konzentration und Schärfe nahm,[1]) oder man ging mit der Lichtquelle langsam nach vorne,[2]) so dass der Beschauer immer mehr mit dem Lichte auf das Bild blickte. Bei dieser Annäherung der Einfallsrichtung des Lichtes an die Blickrichtung verschwanden die für die spätgotische Pflanzenfüllung so charakteristischen Schlagschatten, und machten bei gänzlich abgeflautem Licht mehr dem Prinzip der Innenmodellierung durch Körperschatten Platz, durch die dann die Einzelformen an sich vor hellem oder dunklem Grunde zu grösserer Klarheit der Wirkung herausgebildet erscheinen mussten.[3])

Fasst man alle diese Punkte zusammen: bei der Gesamtanlage die Symmetrisierung der Hauptform, das Abgehen vom Rahmen zum Zusammenschluss um eine Mittelachse, das Ausbilden des statischen Charakters, das Festlegen in eine Raumschicht von mässiger Dicke, das Vermeiden des Unterkriechens und des Verschwindens in der Tiefe, die Emanzipation der Grundfläche zu einem neutralen Hintergrunde; bei der Einzelbildung das Uebergehen von der Innenform zur Konturform und deren stereometrische Ausgestaltung; zu Allem die Neigung, die Dinge in zerstreutem Lichte darzustellen: so bemerkt man, wie sich alle diese Veränderungen zu einer einheitlichen Annäherung an das Intellektuelle zusammenschliessen. Die Formen scheinen dabei im äussersten Falle in jenem unbestimmten Licht und in jener durchsichtig linearen und geometrisch verallgemeinerten Gestaltung gebildet, in denen wir die Gegenstände der Aussenwelt bei begrifflichen Operationen in unserer Vorstellung vorbeiziehen sehen.

So führte, was als hohes Ideal aufgetreten war, im Laufe der Jahrzehnte immer mehr zu verstandesmässiger Mechanik und

---

[1]) Z. B. Aldegrever B. 224, 233, 251; Anonym B. 35; B. Beham B. 55; H. S. Beham B. 234; Meister A. L. B. 3; Meister F. G. B. 14; Meister J. B. B. 46, 48, 49.

[2]) Z. B. Aldegrever B. 222, 226, 233, 234, 237, 240, 246—48, 259—61, 265, 283—86; Anonym P. 265, 266, 268.

[3]) Z. B. Aldegrever B. 258, 263, 264; Hirschvogel B. 99, 100, 103; D. Hopfer B. 102, 104, 105, 111, 112; Meister G. K. P. P. 14; Meister J. G. B. 1.

trockener Rechnerei. Das Künstlerische trat mehr oder minder in den Hintergrund, die blosse Kombination- und Handfertigkeit rückten an seine Stelle. — In der gotischen Zeit hatte jedes bessere Handwerkerstück seinen echten künstlerischen Charakter gehabt. Der Meister selber hatte naiv und nach eigenem Geschmack die Flächen mit einem Ornament geschmückt, das ihm sein Milieu und die lebendige Handwerktradition in immer sich ändernden Formen an die Hand gaben. Als aber die fremde Mode aufkam, war es nicht zu vermeiden, dass einige Wenige nur, die Begabung, Zufall oder Spekulation in die Fremde geführt hatte, die „Wissenden" wurden, und dass alle Anderen, die auf die heimische Ueberlieferung angewiesen waren, sich als Zurückgebliebene vorkommen mussten.[1]) Und da die Kenntnis des Neuen schlechterdings nicht aus dem eigenen Boden geholt werden konnte, war man auf Vorlagen angewiesen.

So kam es, dass die Vorlagen-Industrie seit dem Beginne des sechzehnten Jahrhunderts einen starken Aufschwung nahm. Auch im fünfzehnten Jahrhundert hatte man Vorlagen für kunstgewerbliche Erzeugnisse gestochen und nach ihnen gearbeitet. Aber es waren in der Hauptsache Goldschmiede, für die so gesorgt wurde. Bei diesen scheinen nun derlei Blätter mehr die Rolle eines künstlerischen Entwurfes gespielt zu haben, wie ihn sich auch der Bildhauer schafft; denn weder dürften viele gleiche Stücke nach einer Vorlage gearbeitet worden sein, noch ist für die gotische Zeit von jenem anderen handwerklichen Ausweg etwas bekannt, der in „Folgen" ziemlich gleicher Einzelstücke nach gleichen Prinzipien ähnliche Einzelheiten nur verschieden kombiniert. Man behandelte im Uebrigen die Vorlagen, die also meist Einzelblätter gewesen sein dürften, auch als etwas der fertigen Sache Untergeordnetes, und hütete sie nicht so sehr als teuerstes Werkstatteigentum, wie dies eine spätere

---

[1]) Vgl. Vogtherr, in der Vorrede zu seinem Kunstbüchlein vom Jahre 1538: „ . . . . auch den jhenigen so in gemelten freyen künsten, mit weyb und kinden beladen, auch etlichen so von natur weyt umbreyssens ungewont, ein Summa oder Büschelin, aller frembden und schweresten stück, so gmeinlich vil fantisierens und nachdenckens haben wellen, so vil jetzt mals der zeit müglich, zusamen in ein büchlin gebracht . . ."

Zeit tat.[1]) Denn dort, im sechzehnten Jahrhundert, wurde die Vorlage zur Hauptsache, das Einzelstück nur einer von vielen Ablegern, die nach dem Musterblatt angefertigt wurden. Nicht nur der Gold- und Silberschmied liess sich nunmehr durch Entwürfe hervorragender Zunftgenossen anregen, sondern jeder Handwerker kaufte sich jetzt Vorlagen für seine Werkstatt, und verwahrte sie in diesen Zeiten als den Besitz, der ihn auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit und des modernen Geschmacks erhalten sollte. So bemächtigte sich das ausserordentlich gesteigerte Bedürfnis nach Musterblättern des Ornamentstiches als eines bequemen Verfahrens. Die führenden Künstler traten als Produzenten dieser Gattung zurück, und einige Handwerker-Unternehmer versorgten als Sachverständige ihren Stand mit einem überreichen Material, das der sesshafte Meister, der Italien niemals gesehen hatte, in zuweilen stark mechanischer und oberflächlicher Weise verarbeitete.

Da bei dieser Lehrtendenz in Dingen, die sich ihrem inneren Wesen nach eigentlich nur durch die Anschauung hätten vermitteln lassen, die bequeme Weitergabe ohne Irrtumsmöglichkeit wesentlich und ausschlaggebend für den Absatz war, griff man zu dem wissenschaftlichen Mittel der Konstruierbarkeit geometrischer Formen, das überall verstanden werden musste. So wie es bei Dürer konstruierte und nicht konstruierte, rein aus der Anschauung gewonnene Köpfe und Figuren gibt, gab es seit den vierziger Jahren Vorlagen für Gefässe, Becher und Kannen, die an italienische Entwürfe des Serlio sich anlehnend,[2]) die mathematischen Bildungsgesetze durch Angabe der Achsen

---

[1]) Das könnte mit ein Grund dafür sein, dass sich so wenige Ornamentstiche des 15. Jahrhunderts erhalten haben. Vgl. Lehrs, Ueber gestochene Vorlagen für gotisches Kirchengerät, Zeitschrift für christliche Kunst, VI. Jg., 1893, S. 64: „Selbst die zahlreichen gestochenen Vorlagen, welche hervorragende Goldschmiede und Kupferstecher aus ihren Werkstätten ausgehen liessen, und die doch sicherlich in hunderten von Exemplaren überallhin Verbreitung fanden, bilden heutzutage als Unika und Rarissima den kostbarsten Besitz der reicheren Kabinette und Kupferstichsammlungen.“ — Vgl. auch Lichtwark, Der Ornamentstich, S. 11.

[2]) Serlio, Architettura, Venedig 1544.

und Mittelpunkte für Kreise und Ellipsen genau festlegten.[1]) Während also früher die Formen bloss rein augensinnlich zu fassen waren, konnten sie jetzt bequem vorgestellt und nachkonstruiert werden. Und auch hier ging der Verlust der intuitiv gefundenen Formen und die Forderung einer geometrischen Grundgestalt mit überwiegender Betonung des Konturs und mit der Vorliebe für grosse leere Innenflächen zusammen.

Alles das im Vereine bewirkte eine entschiedene Degeneration der kaum mehr recht zur Uebung in Anspruch genommenen künstlerischen Fähigkeiten des Handwerkers. War früher immer der auszuführende Gegenstand zuerst als Ganzes dagewesen und das Ornament ein jedesmal wenigstens in Variationen neu hinzuerfundener Schmuck, so war jetzt das Ornament vor dem ganzen Werk fertig, als Einzelnes, losgelöst, ohne innere Verwandtschaft mit ihm. Der Meister folgte bei der Anwendung der Form nicht einem inneren Bedürfnis, sondern einem wirtschaftlichen Druck, und wo früher Stil war, ist jetzt Mode.[2]) — Da konnte es einer neuen, echt und stark nationalen Strömung nicht schwer fallen, diese ganze gefühlsschwach gewordene Kunstweise samt ihrem Programm im Laufe weniger Jahre völlig zu überwinden.

Der Humanismus und seine Ideale hatten in Deutschland kein allzu langes Leben. „Alles hängt davon ab, dass ihr Geist in Deutschland selbst nicht heimisch und aus der Fremde übertragen war."[3]) Um das Jahr 1520 treffen diese Ideale mit der neuen Bewegung der Reformation zusammen. Stärkere Kräfte wurden für den Deutschen im Protestantismus wach, aus dem Tiefsten

---

[1]) Vgl. die frühen Gefässe des Solis und die Gefässe aus der „Perspektive" und dem „Vitruvius" des Rivius, Nürnberg 1547; besprochen von Lichtwark, Ornamentstich, S. 87 ff.; und von Reimers, Peter Flötner (1890), S. 42 f.

[2]) Wölfflin, Dürer, S. 224: „Aber das hätte alles noch nicht das Italienische nötig gemacht. In der Tat, es kommt nicht wie eine Notwendigkeit, sondern wie eine Mode."

[3]) Lenz, Gesammelte Aufsätze: Ulrich v. Hutten, S. 29. — Geiger, Renaissance u. Humanismus, S. 324: „Die ganze Nation konnte in Deutschland erst durch die kirchliche Umwälzung in ihren Tiefen aufgerüttelt werden, die blossen Bildungsinteressen waren ihr fern geblieben."

des Volkes gärte es auf, echte vaterländische Erde, bald von Blut befruchtet, hing an den Wurzeln dieser Bewegung. Die elementare Gewalt und die tiefe Kraft eines ursprünglichen Volksgefühls traten auf gegen eine wissenschaftliche und kaum fünfzig Jahre alte Institution.[1]) Der Ausgang des kurzen Ringens konnte nicht zweifelhaft sein. Im Umsehen hatte sich die Reformation den Humanismus zum Diener gezwungen. „Und so musste Luther, der die Religion zu ihrem Ursprung zurückführte, in jenen auf die echten Quellen der Theologie gerichteten Studien einen Strom lebendigen Wassers erblicken, der auf die neuentdeckten Fruchtgefilde des evangelischen Glaubens geleitet werden konnte."[2]) Indem so das intellektuell-philologische Streben als Helfer in den Dienst der neuen religiösen Bewegung trat, nahm seine Einwirkung auf das Empfinden des deutschen Bürgers immer mehr ab. Doch was zwei Generationen gebraucht hatte, bevor es völlig die Menge des Volkes in seinem Sinne zu beeinflussen vermochte, das konnte nicht auf einen Schlag verschwinden. Das Beharrungsvermögen eines mächtigen Volkskörpers hielt die eben erlernten Formen in immer noch reinerer Ausbildung fast noch eine Generation lang hoch. Waren seinerzeit die humanistischen Bestrebungen auch schon seit 1450 in Deutschland eingedrungen, so dauerte es doch ein Menschenalter, bevor die Spuren des neuen Geistes in den bildenden Künsten deutlich sichtbar wurden. Und konnte jetzt nach 1520 Erasmus von Rotterdam auch sagen: ubi Lutheranismus, ibi litterarum est interitus, so vergingen doch noch dreissig Jahre, bevor im Kunstschaffen der Rückschlag deutlich

[1]) Geiger, a. a. O., S. 239: „In Italien war es eine gewaltige Geistesströmung gewesen, welche fast zwei Jahrhunderte hindurch unaufhörlich fliessend, selbst die widerstrebendsten Elemente mit fortreissend, schliesslich dem Halt hatte gehorchen müssen. das elementare Kräfte ihr geboten; in Deutschland eine Bewegung, die, kaum ein halbes Jahrhundert andauernd, von gleich mächtigen Gegnern im Siegeslaufe aufgehalten, endlich durch eine entschiedenere, die ganze Nation fortreissende Erregung, in andere Bahnen gelenkt wurde; in Italien hatte das Eindringen der Fremden und die kirchliche Reaktion der Renaissance ein Ende bereitet, in Deutschland trat an die Stelle des Humanismus die Reformation."

[2]) Lenz, a. a. O., Phil. Melanchthon. S. 51. f.

wurde. Ja gerade in diesen drei Dezennien wurden vielfach erst die letzten Konsequenzen des nunmehr „alten" Stiles gezogen. Wer aber um 1520 geboren wurde, der wuchs schon in jenem neuen Wollen auf, das ein nationales Wollen war. Alles hängt hier davon ab, dass der neue Geist in Deutschland selbst heimisch und nicht aus der Fremde übertragen war. Und so hat jenes Wiederaufnehmen gotischer Gedanken in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, die „Reaktion zum Gotischen", von der schon Lichtwark und Dehio gesprochen haben[1]), ihren tiefen Grund im innerlicheren und aufrichtigeren Charakter der neuen Kunstentwickelung. In sicherem Instinkt griff man auf die letzten echt heimischen Gefühle zurück, die jetzt bereits ein halbes Jahrhundert zurücklagen — um sie in Formen zu verschmelzen, die ohne das Zwischenspiel des italienischen Humanismus und seiner antikisierenden Tendenzen in Deutschland wahrscheinlich niemals verwendet worden wären. Der Geist der Spätgotik und der des Humanismus sind die beiden Wurzeln, aus denen in den bildenden Künsten die „deutsche Renaissance" erwächst. Und im Ornament ist es besonders e i n e Form, die sich durch ihr duales Wesen klar als Produkt dieser Zweiheit zu erkennen gibt. Das Mischgebilde des Rollwerks, das teils italienisch, teils deutsch, halb aus dem Intellekt, halb aus dem Gefühl geboren, sowohl Konturform als Innenform ist, zeigt klar die zweifache Wurzel und lässt den Kampf der beiden Prinzipien deutlich verfolgen.

So arm an grossen Werken der Malerei und der Plastik die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts und das ganze siebzehnte Jahrhundert in Deutschland sind, so reich sind sie an architektonischen und ornamentalen Leistungen. Der Einzelne irrt leicht, schwer aber ein Volk. Und indem das deutsche Volksempfinden sich gegen das italienische durchsetzte, wurde es auch reich im Schaffen.

---

[1]) L i c h t w a r k, Der Ornamentstich, S. 56 f.; D e h i o, Die kirchl. Baukunst, II, S. 362.

ZWEITES KAPITEL
DAS ROLLWERK

Die Entwickelung des Ornamentes in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zeigt eine andauernd erstarkende Abkehr vom Verstandesmässigen und Konstruierten; mit immer steigendem Erfolge nimmt das Erfühlte, intuitiv Erfundene, innerlich Erschaute im Künstler- und Volksempfinden jenen Platz wieder ein, aus dem es vom humanistischen Ideal mit seinen philologisch-intellektuellen Tendenzen verdrängt worden war. Die religiöse Bewegung, ob sie den Einzelnen bewog, sich als Freund oder Feind gegen Luthers Beginnen zu stellen, ob sie Reformation oder Gegenreformation war: sie stellte jedenfalls jeden vor eine Frage des Fühlens, nicht des Erkennens. Sie lehrte den Bürger, der damals der Träger der Kultur war, sich wieder auf seine eigenen Anlagen besinnen und stützen. Und wenn das Aufstehen gegen das Fremd-Intellektuelle vielleicht auch ohne die religiöse Revolution eingesetzt hätte, so wäre es doch ohne diese — wie etwa die vielfachen Reaktionen in der entsprechenden französischen Entwickelung zeigen — nicht zu jener Wucht des unwiderstehlichen Fortstürmens gediehen, die ohne Möglichkeit des Gegenstrebens jeden mit sich fortriss. —

Alle Fäden, die seit mehr als zwei Generationen im ornamentalen Schaffen Deutschlands angesponnen worden waren, liefen vom vierten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts ab in eine starke einheitliche Entwickelung zusammen: in die des Rollwerks.[1]) Dabei gaben zwei Tatsachen den entscheidenden

[1]) Lichtwark, Ornamentstich, S. 13: „Von 1500 bis 1540 bietet das Ornament in Deutschland den Anblick einer gärenden Masse, in der die Kraft nach allen Richtungen drängt. Gegen Ende des Zeitraums lenkt die Bewegung in ein grosses Bett nach einer streng eingehaltenen Richtung, in der sie, kurze Stockungen abgerechnet, verharrte, bis nach zweihundert Jahren die Kraft erschöpft war."

Einschlag: erstens das rationale Moment, das mit dem Humanismus nach Deutschland gekommen war; und dann die mit der Reformation neu erwachte nationale Kraft, die in stetigem Zunehmen an die zurückgedrängte spätgotische Entwickelung wieder anknüpfte.

Lichtwark hat in seinem Buche über den Ornamentstich der deutschen Frührenaissance die Vorformen des Rollwerkes zusammengestellt und die Entwickelung bis um 1550 dargelegt.[1])

Er geht zurück bis auf eine Tartsche aus dem Genter Altar der Brüder van Eyck um 1430; es folgen Hutrand-Formen aus dem Bladelin-Altar Rogers van der Weyden; es werden spätgotische Bandendigungen, Helmdecken, Initialmotive angeführt; auf das Pergamentrollen-Motiv gotischer Möbelfüllungen wird hingewiesen.

Damit wird die weitere Vorstufe gekennzeichnet. Lichtwark sagt selber, dass sich die Beispiele ausserordentlich vermehren liessen. Es war eben im ganzen fünfzehnten Jahrhundert üblich, den Rand flächenhafter Gebilde zu rollen. Man

---

[1]) Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance (1888), S. 15—29. — Vgl. auch Reimers, Peter Flötner (1890), wo im Anhange eine kurze Abhandlung der Entstehung des Rollwerks gewidmet ist. Reimers bespricht hier auf dreizehn Seiten (S. 65—78) die Entwickelung der Anwendung des „Rollmotivs" (wie von ihm die Linien- und Flächenspirale mit gemeinsamem Namen neu benannt wird) bei den Aegyptern, Assyrern, Persern, Griechen, Römern, in der altchristlichen, in der byzantinischen, in der keltischen, in der karolingischen Kunst, in den „nächstfolgenden Jahrhunderten", im dreizehnten, im vierzehnten, im fünfzehnten Jahrhundert, schliesslich im sechzehnten Jahrhundert bis zu Peter Flötner. Hierauf folgt der Satz: „Nach den vorhergehenden Ausführungen sind wir zu dem Resultat gelangt, dass es eine Entwickelung des Rollmotivs, als eines ornamentalen Elementes, nicht geben kann, sondern dass nur seine Verwendung in Laufe der Zeiten sich ändert" (S. 77). Die ganze Abhandlung stellt sich als die Gruppierung einiger weniger Tatsachen um die vorgefasste Idee der Unterscheidung von „ornamentalem Element" und „Ornament" heraus; wenn auch Reimers gerade gegen diese Art der Forschung in seiner Besprechung des Lichtwarkschen Buches auf-

kann bei allen Spruchbändern, Helmzieren, Schilden und Tafeln dieses Bedürfnis nach einem Kraftüberschuss der Formen am Rande beobachten. Dass es somit dem nordischen Künstler nicht behagte, eine Fläche, die er geben musste, geometrisch gefasst abzuschliessen, entspricht auch dem, was oben über den irrationalen Charakter des spätgotischen ornamentalen Empfindens gesagt wurde. Es liegt das Gefühl zugrunde, weder eine Stimmung noch eine Form jemals völlig im Gleichgewichte, in der inneren Balance zu halten, sondern überallhin die Fühler in die Umgebung hinauszustrecken. Es war ein überreiches, ungefasstes Leben, das immer mehr Inhalt zur Verfügung hatte, als zum rechten Ausfüllen der gewählten Form eigentlich notwendig gewesen wäre.

Das Eindringen intellektueller Prinzipien musste vor allem zum Beschneiden der gerollten Flächenränder führen. Die Tafel, das Band bekamen geometrische Grundformen. Doch ist hierbei die Uebung, die Ränder von Gebilden zu rollen, ebenso wie das spätgotische Gefühl überhaupt, als Unterströmung nie ganz erstorben. Es lebte unter der Decke der neuen Art weiter, um

---

tritt (Chronik für vervielfältigende Kunst, Wien 1889. II. S. 13 f.). Im Ganzen werden einige kleine Versehen Lichtwarks berichtigt, und ihm dabei in vollkommener Umkehrung der Tatsachen zum Vorwurf gemacht, er habe verkannt, dass das Rollwerk bloss die „Funktion des Rollmotivs als Randgliederung" ist. Gerade dieses Wesentlichste hat Lichtwark, so erstaunlich das bei seinen kurzen Ausführungen ist, aufs schärfste gesehen und hervorgehoben. Von Seite 19 bis 21 wird von ihm die allgemeine Vorliebe der Zeit für in sich bewegte Flächen und für die Flächenspirale als Randgliederung besprochen, auf Seite 22 und 23 wird das Rollwerk beim Schild, auf Seite 24 bei der Schrifttafel, auf Seite 25 als Rahmen festgestellt. „Durch seine Ausbildung als Umrahmung tritt das Rollwerk in ein neues Stadium, das dritte nach Schild und Tafel, wenn man will" (S. 25). Ebenso ist von ihm schon die Wichtigkeit der Vereinigung des Rollwerks mit der Maureske (S. 17 u. 26) und der mit der Groteske (S. 25) hervorgehoben. Es sind, auch auf dreizehn Seiten, zwar nur einige Jahrzehnte kurz besprochen, aber die wichtigsten Etappen bis 1550 sind bereits so klar aufgezeigt, dass selbst der eingehenderen Untersuchung dieser Arbeit in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts nicht mehr übrig blieb, als die Verbindung jener Hauptstufen, so gut es ging, zu versuchen.

hier und dort gelegentlich aufzutauchen.[1]) In weitläufigeren Unternehmungen, wie etwa der Ehrenpforte oder dem Triumphzuge Kaiser Maximilians, liess es sich an hundert Stellen fühlen. So führte es über Holbeins frühe Arbeiten in die eigentliche Rollwerkentwickelung hinüber und zu jenen Schilden in Vogtherrs Kunstbüchlein aus dem Jahre 1538, von denen noch die Rede sein wird.

Für die Mühelosigkeit, mit der sich dabei die alt-neuen Gedanken, die im Rollwerk ihre Objektivierung finden sollten, gegen die italienischen Prinzipien durchsetzten, war dann auch von Bedeutung, dass in einem bestimmten Punkte die fremden Bestrebungen in Deutschland immer missverstanden worden waren. Dem Deutschen war das Wesen der italienisch-konstruierten Form, trotz ihrer Anwendung über eine Generation hinweg, kaum jemals ganz klar geworden. Der Italiener der Renaissance empfand die geometrische Grundgestalt eines Gegenstandes als fertig, in ihrer gefassten Knappheit bereits als völlig erledigt. Wenn er sie weiter schmückte, sei es mit einer Ranke, einer Groteske oder einer anderen Füllung, so tat er das mit aufgelegten, dienenden Ornamenten. Der Italiener fühlte, dass das Dekorative der Form oder dem Stücke nicht selber eignet, er wusste, dass es kein Sein ist, sondern ein Scheinen, ein Wirken; und dass es immer dort zustande kommt, wo sich ein räumlich kleineres, wenn an Wert auch noch so hochstehendes Kunstgebilde einem räumlich dominierend Uebergeordneten unterordnet. Wie er wusste, dass selbst das ausdrucksstärkste Monument auf dem Platze, auf dem es steht, dekorativ wirken werde, wenn er nur diesen Platz als übergeordnetes Ganzes zu fassen und auszubilden verstünde, so wusste er auch, dass die Fläche eines geometrischen Körpers nur mit einem sich ihr als Herrscherin unterordnenden Orna-

[1]) Lichtwark, Ornamentstich, S. 55: „Aber wenn auch rein gotische Formen und Formelemente verschwinden, das gotische Formengefühl geht nicht unter. — Gotisch bleibt die knollige Bewegung des Blattwerks bei den westfälischen Kleinmeistern, gotisch das feingezähnte quergewellte Laubwerk des Meister G. J., gotisch die Unsymmetrie der Anlage des Ornaments, die Aldegrever wieder einführt. Gotisch bleiben die Gefässformen. Gotische Elemente bleiben überreich in den Profilen."

ment, also mit ganz flachen Formen, in befriedigender Weise zu schmücken sei. Das gab die köstliche Einheit seines geometrisierten Kunstgewerbes. Wenn aber der Deutsche geometrisierte, so fasste er das Geometrische nicht als fertige Individualform, sondern als begriffliches Skelett.[1]) Er glaubte, es zur Erreichung einer wirklichen Individualform noch mit Fleisch versehen, verlebendigen zu müssen. So liess er gerne ein Längsglied aus Bändern bestehen, ein Querglied zu einem Löwenkopf oder Blattkranz werden, einen Knauf zu einer Frucht, einen Stiel zu einem Baumstamm sich wandeln.[2]) Da nun eine geometrische Grundgestalt als begriffliche Form das Interesse von der Innenform abzieht und das objektive Material stark in seinem Eigencharakter sprechen lässt, musste umgekehrt die Verlebendigung des Materials zu einem bestimmten organischen Stoffe die allgemeine geometrische Idee stark schädigen. Die Naturalisierung des Materials in irgend einer Weise, als Pflanze oder Tier, verging sich derartig bereits so weit gegen die Natur des geometrischen Grundgedankens, dass bis zur völligen Irrationalisierung, bis zum Wegwerfen des geometrischen

---

[1]) Wölfflin, Dürer, S. 223: „Von der Spätgotik herkommend, muss dem Deutschen die italienisch-antike Form wie nackt erschienen sein. Von einer fast unerträglichen Stille und von einer erkältenden Einfachheit und malerischen Reizlosigkeit. Eine Empfindung für die Schönheit der ruhigen Linie war ja noch nicht vorhanden, das Interesse erwachte erst bei der bewegten Linie."

[2]) Rée, Die Goldschmiede der deutschen Renaissance, Bayerische Gewerbezeitung 1894 No. 11: „Oft nehmen die Gefässe die wunderlichsten Formen an, Tier- und Menschengestalten sind nichts ungewöhnliches . . . Mit viel Geschick verstanden es die Meister, allerlei fremdländische Produkte wie Kokosnüsse, Strausseneier, grosse Seeschnecken, Rhinozeroshörner, Elefantenzähne direkt als Gefäss zu benutzen." Vgl. z. B. Vogtherr, Kunstbüchlein von 1538 (B. K. 44) Bogen G III—IV: achtzehn Skizzen zu dekorativen Säulchen (Fsch. 82 No. 34 ff.); Solis, Kannen und Becher; Meister von 1551, Kannen und Becher; Renaissanceformen bei Burgkmair, oder das mannigfache Ausdeuten antiker Architekturformen als organische Bildungen in Dürers Ehrenpforte (Eierstab als Schalen mit Eiern darin, Kapitälvoluten als gerollte Bänder u. dgl. m.; vgl. Wessely, Das Ornament in der Kunstindustrie, II. Tfl. 127 ff.).

Skelettschemas kein weiter Schritt mehr war. Und war es dann erst wieder dazu gekommen, so vertrug sich das Ungeometrische auch wieder aufs beste mit den Anschauungsformen des Details, die als solche notwendig irrational sein mussten. —

Das Rollwerk war vorläufig nur gerollte Randform. Auch beim Schild und bei der Tafel war es, in Italien bis ins dritte, in Deutschland bis ins vierte Jahrzehnt hinein nichts anderes geworden.[1]) Von hier aus ging die Entwickelung dann weiter. Der neue und wesentliche Gedanke lag dort, wo zum ersten Male bei gerolltem Rand um das Signum des Schildes oder um den Inhalt der Tafel oder des Bandes eine in sich geschlossene und abschliessende Linie gezogen wurde.

Es ist wahrscheinlich, dass es ohne das Zwischenspiel der geometrisierenden Bestrebungen niemals zu dieser Kombination gekommen wäre. Man hätte weiterhin die Formen rollen, zerschneiden, ja durcheinanderstecken können, so hätte doch das Typische des eigentlichen Rollwerks gefehlt: die gefasste Grenze nach innen, die lose Grenze nach aussen. Und gerade das war nötig, um aus den Vorstufen den eigentlichen Höhe-Typus werden zu lassen: das Rollwerk als Rahmen.[2])

Mit der grössten Intensität bemächtigte man sich dieses neuen Gedankens.

---

[1]) Vgl. Lichtwark, Ornamentstich, S. 22 ff.

[2]) Man erkennt etwa am Vergleiche mit der ägyptischen Hohlkehle, der sonst am nächsten hierhergehörenden Bildung, das Wesentliche dieses Rahmencharakters für die Entwickelung des Rollwerks. Die ägyptische Hohlkehle zeigte auch eine in sich gekrümmte, nach innen fest abgeschlossene Form und wurde auch allenthalben an Möbeln, Tafeln und anderen Gegenständen verwendet. Da sie aber als Bekrönung, als Ende einer aufrecht stehenden Wand entstanden war, verlor sie nie den Charakter der oberen freien Endigung und bildete niemals einen Abschluss nach allen vier Seiten hin. Zuerst musste die allseitig am Rande gekrümmte und gerollte Fläche vorhanden sein, dann musste das Bedürfnis nach einer geometrisch konstruierten Innenform diesen Rand vom eigentlichen Körper absprengen: erst aus diesem Nacheinander konnte die Kartusche mit ihrem das Innenfeld aktiv umklammernden Wesen entstehen.

Das gotische Empfinden war ein Empfinden für die Innenform gewesen; die humanistische Invasion hatte es mit Gewalt auf den Kontur gedrängt. Dabei hatte man sich die Bewegtheit dieses Konturs in gewissem Grade trotz allem bewahrt. Jetzt hatte man durch eine zweite innere Linie den Rand als selbstständige Form abgesprengt. Und nun ging man daran, diesen Rand, den man sich als körperliches Gebilde erobert hatte, auch wieder körperlich als Innenform auszubilden. An das Mittelfeld dachte man bald überhaupt nicht mehr. Man bildete körperhafte Rahmen, die man mit irgend etwas vollstellte oder auch ungefüllt liess. Der Konzeptionsprozess lag in der Randform.

So kam man dazu, ein zweites gotisches Requisit wieder hervorzuholen, das vor den italianisierenden Bestrebungen in den Hintergrund getreten war: den laufenden Aufmerksamkeitspunkt. Beim Konzipieren einer italienischen Form stellte sich die Aufmerksamkeit des Schöpfers auf eine bestimmte Zone fest. Betrachtete man eine solche Form, etwa eine italienische Rankenfüllung oder eine Groteske, so blieb auch beim Beschauer die gesammelte Aufmerksamkeit um die Achse konzentriert. Man schweifte wohl rechts und links mit Stift und Blick den Schösslingen nach, aber man hielt sich gleichsam mit der anderen Hand, dem anderen Auge, mit der gesammelten Aufmerksamkeit immer an der Achse, um den Mittelpunkt. Ein völlig anderes Empfinden lag dem gotischen Sehen und Schaffen zugrunde. Ein gotisches oder ein spätgotisches Pflanzenornament wurde längs der ständig wechselnden Richtung des Gewächses stetig durchlaufen.[1]) Man hatte nicht die Empfindung des fixierten Blickes, einer bestimmten, durch die sichere und in sich gefestigte Form vorgeschriebenen Route, sondern des willkürlich freien Sich-Ergehens der Augen, das der Nordländer seiner ganzen Natur nach mehr lieben musste. Denn wenn wir auf die

[1]) Die kontinuierliche Richtungsänderung hat der Nordländer überhaupt immer der abrupten Richtungsänderung vorgezogen. Man vergleiche als anderes Beispiel die nordische Wendeltreppe mit der italienischen gebrochenen Palasttreppe. Das Springen des Aufmerksamkeitspunktes von einer Achse auf die andere wurde im Norden zugunsten eines kontinuierlichen Verschiebens vermieden.

Ursache dieser Erscheinung zurückzugehen versuchen, so finden wir sie in der verschiedenen Grundstimmung zweier Völker, von denen das eine in üppigerem, das andere in herberem Klima lebt. Das Milieu ist es, das sich hier in voller Stärke äussert, und die beiden seelischen Grenzmöglichkeiten des Affektes und der Stimmung auf beide Völker ungleich verteilt. Der unter grosser Klarheit des Himmels, strahlender Hitze der Sonne, auf üppig fruchtbarer Erde lebende Südländer passt sich dieser leichteren Reizbarkeit und heftigeren Aeusserung der umgebenden Natur an. Er neigt mehr zum Affekt, zu plötzlichen, starken und stürmischen Ausbrüchen des Temperamentes. So muss er auch die stark und unmittelbar erschütternde Affektkunst lieben. Die zweite Möglichkeit der seelischen Bewegung aber, die uns unsere Erfahrung kennen lehrt, die der Stimmung, des länger andauernden Gefühlstonus der Seele, ist mehr im Norden zuhause. Das Klima ist rauher, die Farben verschleierter, die Sonne milder, trübe treibende Nebeltage sind ein Drittel des Jahres lang Regel. Das gibt den Gefühlen einen langsameren, schwerfälligeren Charakter. Die Reaktion auf Reize ist nicht die eines plötzlichen und stürmischen Auslösens, sondern die eines langsamen Angehens, das länger dauert und stetig verläuft. Es ist nun aber wahrscheinlich, dass die affektive Seelentätigkeit als eine auf ein bestimmtes Ziel gerichtete Emotion diese Bestimmtheit und Richtungskraft, das Gefasste und Gesammelte ihrer Art auch in ihren Werken fühlen lassen wird. Optisch ergibt das einen fixen, sicheren Aufmerksamkeitspunkt im Bilde als Mittelpunkt des Affektes. Die Stimmungskunst dagegen, die der Nordländer von jeher doch immer wieder als das ihm ganz besonders Zugehörige hervorgesucht hat, zeigt mehr das Spintisieren und Spazieren des Geistes, das Hinwallen, Auftauchen, Versinken einer „Stimmung", und spricht dies in den Kunstwerken durch eine geringere Sammlung um ein Zentrum, durch die Mannigfaltigkeit der Probleme, im Bild durch den unfesten Aufmerksamkeitspunkt aus. Muss man das italienische Kunstwerk von einer bestimmten Stelle aus mit fortwährender Konzentration der Aufmerksamkeit auf den affektiven und kompositionellen Mittelpunkt bis zu einer bestimmten anderen Stelle hin durchbauen, um es in seinem eigenen Geiste zu erfassen, so kann man

die gotische Füllung, das nordische Bandwerk, die nordische Landschaft, die nordische Gruppe von irgend einem Punkte aus abgehen, man darf sich verlieren und kann wieder auftauchen, man kann mit gelösterem Blicke betrachten.[1])

Die Möglichkeit, sich diesem Prinzip des laufenden Aufmerksamkeitspunktes wieder anzunähern, war für den nordischen Künstler von dort ab wieder gegeben, wo er der geometrischen Form die Mitte herausschnitt und die Randform zum Rahmen verselbständigte. Der Blick fand jetzt in der inneren Leere keinen Halt mehr und umlief den Rahmen. Die Entwickelung des Rollwerks in den Jahren von etwa 1540—1580 ergab dann die allmähliche Irrationalisierung dieses Rahmens und seine stetige Annäherung an spätgotisches Grundgefühl.

Als Erstes stellte sich die Betonung der Dicke des Materials ein. Wenn man den Rand verselbständigen wollte, dann lag es nahe, ihm auch Körperlichkeit zu geben. Die Rollungen begannen also in der Folge alle drei Dimensionen zu zeigen, und schienen nicht mehr wie aus Blech oder Leder, sondern wie aus zentimeterstarkem, dickem Material gebogen und eingedreht. Während in den alten Formen trotz vielfacher und unsymmetrischer Rollung des Randes beim Fehlen der Innenlinie des Rahmens und der Dicke der einzelnen Windungen die glatte Mittelfläche des Schildes oder der Tafel als Hauptsache wirken musste, konnte jetzt das flache zweidimensionale Innenfeld gegen die robuste Körperlichkeit des Randes nicht mehr aufkommen. Die Stabilität des freien Gebildes schien auch ohne den Halt eines Mittelkörpers immer mehr gewährleistet, und man konnte es wagen, ohne Rücksicht auf Schild oder Tafel, den Rand als solchen, jetzt als Rahmen, für sich und selbständig

---

[1]) Das Extrem einer Stimmungkunst haben in der Ornamentik die quietistisch veranlagten orientalischen Völker ausgebildet. Bei ihnen finden sich die ausgesprochensten und konsequentesten Muster ohne Ende, die im unendlichen Rapport den laufenden Aufmerksamkeitspunkt als wesentlichstes Merkmal zeigen. Es ist hier das gelöste und tatenlose blosse Träumen, das sich jenes völlig mittelpunkt- und achsenlose, überspinnende Ornament bildete, bei dem man an jeder beliebigen Stelle mit dem Blicke ansetzen oder aufhören kann.

auszubilden. Wenn in der Folge Rollwerkformen komponiert wurden, so geschah es in der grössten Zahl der Fälle an blossen Rahmen.

Es ist begreiflich, dass bei den frühen Konstruktionen, die noch in die Zeit der hohen Ausbildung der italienisch-nordischen Groteske fielen, das Bestreben nach möglichst einfacher und klarer Lagerung der Zungen die Gesamtanlage beherrschte, Man kann zwei Gründe dafür anführen. Erstens ist es das Bemühen aller Neubildungen, sich an die früheren Formen möglichst anzuschliessen, um nicht allzugrossen Widerspruch zu erregen.[1]) Im ornamentalen und kunstgewerblichen Schaffen wird das sogar zur ausschlaggebenden wirtschaftlichen Forderung, weil im Gegenfalle der Absatz zu sehr erschwert würde. — Zweitens aber wird jede Kunst, die sich durch irgend etwas gebunden fühlt, sei es als primitive durch das eigene Unvermögen der Hände und der künstlerischen Phantasie, oder als ausgebildete etwa durch aufgelegte Fesseln hierarchischer oder fremdnationaler Vorschriften: immer werden die bildenden Künste bei derartigem Zwang die Grenzfälle der Darstellungsmöglichkeit im Festlegen der Dinge und Vorgänge unbedingt bevorzugen. Sie werden alles ganz en face oder ganz profil darstellen; ganz geschlossen oder ganz geöffnet; ganz gebogen oder ganz gestreckt; ganz geradlinig oder ganz kurvilinear; ganz ohne Licht als Konturzeichnung oder allseitig durch zerstreutes Licht beleuchtet mit blossen Körperschatten; ganz bewegt oder ganz in Ruhe; ganz ausdruckslos oder ganz

---

[1]) Montelius, Die ältesten Kulturperioden im Orient und in Europa, Bd. I. Die Methode (1903), S. 71 u. passim. — Allerdings kann eine Neuerung zu Zeiten auch von vornherein mit dem Anspruch des Aristokratisch-Neuen auftreten. Es wird das meist dann der Fall sein, wenn sie aus einem Lande, das gerade die kulturelle Führung hat, in ein anderes Land eingeführt wird. Dann wird sie hier gerade das ihrer Ansicht nach Höhere, Vollkommenere und damit Teurere ihrer Eigenart betonen, und gerade durch ihr brüskes Anders-sein ihr Besser-sein erweisen wollen. So eignet etwa dem Auftreten des italienischen Ornamentes in Deutschland in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in hohem Grade dieser abweisende Charakter.

verzerrt.[1]) Man ist froh, im einen Fall aus Unsicherheit und innerer Gebundenheit, im anderen aus Furcht vor der Verletzung irgend welcher Vorschriften, bestimmte und kontrollierbare Vorstellungen zu haben, nach denen man sich richten kann, und man hält sich daher an die Grenzfälle der äusseren Schaubarkeit und der inneren Charakterisierung der Dinge, die allein sich ganz sicher und unzweideutig mit Worten umschreiben und damit v o r schreiben lassen. Das kommt in primitiven Zeiten der Konzeption des Künstlers, in hierarchisch oder fremdnational gebundenen dem faktischen oder ideellen Auftraggeber zustatten. Sowie aber im Laufe der Entwickelung grössere Selbständigkeit und Freiheit einsetzen, gehen die Künstler zu allen jenen Zwischenfällen über, die innerhalb der Extreme liegen. Die Dreiviertel-Ansicht einer Form, die halbe Bewegung, die momentane Beleuchtung, der schwimmende Ausdruck werden gesucht, und immer mehr der Eindruck des Zufälligen, Einmaligen der Erscheinung angestrebt.

In Deutschland vollzog sich in den vierziger Jahren die Emanzipation der Künstler von jener Gebundenheit. Beim Rollwerk zeigte sich das darin, dass man bei den im Anfang unbedingt symmetrisch und en face gegebenen Schnitten und Windungen schliesslich zu einem prinzipiellen Aufsuchen der Dreiviertel-Ansicht und der willkürlichen Biegung fortschritt.

Im Jahre 1538 erschien „Ein frembds und wunderbars Kunstbüchlin" von H e i n r i c h V o g t h e r r, das mancherlei Material enthielt. Unter anderem waren auf mehreren Tafeln an mehr als vierzig Zierschilden die neuen Rollwerkformen versucht. Doch was zustande kam waren Uebergangsbildungen: von der nachlebenden spätgotischen Unterströmung beeinflusste Mischformen aus dem spätgotisch gerollten Flächenrand und der neuen gewellten Rahmenform, bei denen beide Prinzipien ohne rechtes Verständnis durcheinanderliefen. Von der gotischen Uebung waren die starken Einrollungen erhalten ge-

[1]) J u l i u s L a n g e stellte in seinem Prinzip der Frontalität diese Tatsache für die Körperbewegungen fest. Es hat aber den Anschein, dass sie als „Prinzip der Grenzfälle" in den bildenden (und vielleicht auch in anderen) Künsten für das Fixieren des gesamten physischen und psychischen Geschehens in primitiven oder anderswie stark gebundenen Zeiten Geltung hat.

blieben, von den neuen Ideen war bald die eine, bald die andere aufgenommen. An einigen Schilden fehlte die innere Rahmenlinie, bei anderen die Dicke der Zungen, wieder andere waren zum Teil gewellt zum Teil flach, groteske Pflanzenformen legten sich an die Ränder, bei manchen fehlte die Durchführung der Rollungskanten, so dass die Gebilde körperlich nicht ausdeutbar waren: man sah eine spekulative Phantasie beim Bemühen, in etwas geschäftsmässiger Eilfertigkeit neue Formen zu geben, über die sie sich selber noch nicht klar geworden war. Es fehlte den Bildungen die einheitliche Konzeption, die Konsequenz im Prinzip der Gestaltung. So wie dieser musste aber jeder Versuch misslingen, der das Neue vor seiner selbständigen Durcharbeitung an überkommene Formen anzuknüpfen unternahm. Es war zur konsequenten Durchführung der neuen Gedanken notwendig, sie erst einmal an ganz einfachen und klaren Bildungen zu erproben. Die Künstler mussten die neue Körperlichkeit der Gebilde erst vollständig fassen lernen. So finden sich also die echten Frühformen des Rahmenrollwerks, jene, die für die Zukunft wichtig werden sollten, an den Rahmen von einfachen, ruhigen Tafeln, die direkt an die sogenannten „welschen Täflein" der humanistischen Zeiten anschlossen. Je stärker aber hierbei im Laufe der Jahre das heimische Empfinden in diesen Hauptformen der Entwickelung zum Durchbruch kam, desto mehr verlor sich die spätgotische Nebenströmung, von der vorher die Rede war.

Die eigentliche Ausbildung der neuen Formen, die in den vierziger Jahren begann, setzte also an den Rändern von ganz einfachen Tafeln ein.[1]) Der in seiner Dicke deutlich gekenn-

[1]) Abbildungsmaterial: Butsch, Bücherornamentik der Renaissance, I. 1878, II. 1881 (zitiert Bu.); Hirth, Formenschatz, seit 1877 (zitiert: Fsch); Guilmard, Les maitres ornemanistes, Paris 1881; Wessely, Das Ornament in der Kunstindustrie, I.—III. 1877/78; Jessen, Katalog der Ornamenstich-Sammlung des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin, 1894, mit 200 Abbildg. — Die in der Berliner Sammlung vorhandenen Originale werden mit den Nummern dieses Kataloges zitiert (B. K.). — Im Allgemeinen sei bemerkt, dass immer nur Beispiele zitiert wurden, nicht Alles, was dem Verfasser zu Gesichte kam. Denn das Bemühen, keine individuellen sondern immer nur Art-Unterschiede zu geben, dürfte es ermöglichen, die aufgestellten Beobachtungen an einem beliebigen Materiale nachzuprüfen.

zeichnete Rahmen wurde breit, brettförmig genommen und dann leicht in sich bewegt und gekrümmt. Es war vorläufig ein blosses Biegen des Randes nach vorwärts oder rückwärts. Das andauernd verstärkte Krümmen erforderte aber beim dicken Material bald ein Einschneiden, wobei die Einschnitte nicht mehr in der einfachen Art der spätgotischen Schnittformen gestaltet werden konnten. Dort war der Stoff ein ganz dünner, blattartiger gewesen und die Ränder waren einfach wie mit der Schere gechlitzt, von aussen angeschnitten worden, so dass sich die beiden Enden aufkräuseln konnten, und der Schnitt selber in sich verengender Spalte zu einer scharfen Spitze zusammenlief. Jetzt aber erforderte es die Dicke des Rahmens, den einfachen Rand-Einschnitt, der nur ein geringes Auseinanderbiegen der Formen gestattet hätte, aufzugeben und zum rechteckigen Ausschnitt aus dem Kontur überzugehen.

Bald führte die Dicke des Materials bei dem Bestreben, die Bildungen lebendiger, beweglicher und bewegter zu machen, auch auf Ausschnitte aus der festen Form selber. Da jetzt eine innere Linie den Rahmen von der Tafel trennte, konnte man — was beim spätgotischen Rand nicht möglich gewesen wäre — ohne Verletzung des Hauptkörpers aus der äusseren Zone Teile ausstechen. So schnitt man Löcher in den Rahmen, und bildete sie vorerst vorsichtig als geometrisch gefasste, rechteckige und quadratische Oeffnungen aus.[1])

[1]) Für diese Frühformen vgl. Text und Abbildungen bei Lichtwark, Ornamentstich, S. 24—29. — Deutsche Beispiele aus dieser Zeit sind selten. „Im eigentlichen Ornamentstich spielt das Rollwerk bis 1550 in Deutschland keine Rolle . . . Aus der Buchausstattung würden noch einige Beispiele hinzukommen, deren wichtigste oben angeführt sind" (Lichtwark, S. 29). — Holbein, Gehäus um das Bildnis des Erasmus (u. 1540), P. 57; Schiavone, Guilmard Text S. 277, Tafel No. 97; A. da Trente, Guilmard Tfl. No. 95; Officin Tridentinus Butsch II. 109 (1554); Off. da Trino, Bu. II. 102 (1556); Off. Giolito Bu. II. 105 (1562); Off. Servanius Bu. II. 27 (1550); Off. Rihel Bu. II. 100 A (1551); Off. de Tournes Bu. II. 28 (1553); Off. des Bonhommes Bu. II. 33 (1553); Off. Oporinus Bu. II. 81 (vor 1555); Off. Gessner Bu. II. 71 (u. 1555); Off. Roville, Bu. II. 31 (1558); Off. Gessner Bu. II. 95 (1559); Off. Roville Bu. II. 30 (u. 1560). — J. A. Ducerceau, Kartuschen (B. K. 167 u. 168);

Nachdem dann aber auch das geschehen war, hatte man so ziemlich die Grenze dessen erreicht, was man mit einem Rahmen überhaupt vornehmen konnte. Die Dicke des Materials machte ein Kräuseln unmöglich, und die einzelnen Fahnen und Zungen waren viel zu schwer, um bei der Herkunft aus demselben Randstock Verschlingungen miteinander eingehen zu können. Man musste etwas zu dem Rahmen hinzutun, wenn man ihn weiter bereichern wollte.

Das Ziel wurde dadurch erreicht, dass man einen zweiten Rahmen hinter den ersten stellte. Die direkte Anregung hierzu oder vielmehr die Auslösung des latenten Gedankens ging dabei von den römisch-antiken Kompositkapitälen aus, die in Italien vielfach wohl noch in Originalen erhalten waren, in den übrigen Ländern durch die vielen graphischen Nachbildungen zu den bestbekannten antiken Formen gehörten. Hinter dem doppelten Kranze von Akanthusblättern trieben je zwei Ranken gleichsam aus einer hinteren Zone nach oben, neigten sich gegeneinander, wuchsen mit einer schmalen Brücke zusammen, und legten sich so, mehr zum Schmucke als zur Stütze unter die Ecken und Seitenmitten des Abakus.[1]) Diese beiden einander zugeneigten Rankenvoluten finden sich nun um die Mitte des Jahrhunderts den einfachen Rollwerkrahmen des ersten Stadiums zum Schmucke an der oberen oder unteren Mitte angelegt. Sie neigen sich dabei ohne weitere Verknüpfung in leichter Vorbeugung über den Rahmen nach vorne.[2]) War aber erst einmal diese

[1]) Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte (1904), I. S. 388. — H. S. Beham B. 248, 249, 251 (Fsch. 1877 No. 83); Flötner Fsch. 84 No. 67, 68; Vogtherr, Kunstbüchlein v. J. 1538 (Berl. Kat. 44), Bogen F I—III. (Fsch. 82 No. 67, 68; 83 No. 72, 73); Blum, Columnarum descriptio, 1550 (B. K. 1000).

[2]) Handzeichnung von W. Jamnitzer, datiert 1546, i. d. Berl. Ornamstsammlg., abgeb. bei Lichtwark S. 17; Off. Servanius Bu. II. 27 (1550); Off. Roville Bu. II. 24 (1558); sehr häufig in den später besprochenen Flachfüllungen seit 1550; an Doppelrahmen, aber im Ursprung noch kenntlich: Ducerceau, Kaminbekrönung (u. 1560), abgeb. Lichtwark S. 28; Off. Baudin Bu. II. 22 (1570). — In Degenerationformen nach 1580 mannigfach als blosse Schmuckvolute erhalten.

Battini, Kartuschen, 1553 (B. K. 327 m); Blum, Buch von Antiquiteten, um 1550 (B. K. 1002).

mehr spielende Verbindung von einem gewellten Rahmen mit den dahinter vorschauenden Voluten gefunden, so lag es nahe, diese als Zungen eines zweiten Rahmens aufzufassen, der hinter dem ersten stand. Und war so erst einmal die Idee einer zweiten, hinter der ersten liegenden Raumschicht gefasst, so sorgte schon das nordische Raumgefühl dafür, sie in allen ihren Möglichkeiten auszunützen.

Erst weit und lose wurden in lockeren, übersichtlichen Formen die beiden Rahmen in den fünfziger Jahren hintereinander gestellt. Der rückwärtige wuchs am Rande hinter dem anderen hervor, indem er sich mit seinen Fahnen nach vorn krümmte. Bald wurden auch die Ein- und Ausschnitte des vorderen Rahmens dazu benutzt, um die Zungen des hinteren durchwachsen zu lassen. Die Verbindung, Durchwachsung und Verschlingung wurde immer inniger. Dennoch behielten die Löcher und Fahnen vorläufig noch einfache geometrische Grundrisse.

Ein kraftvoller und saftiger Charakter kam nach und nach in die Formen und erinnerte ebenso wie die verstärkte Bewegung der Teile bereits einigermassen an Spätgotisches. Noch war aber die Belastung der Fläche dem deutschen Auge eine zu geringe, noch boten die breiten Fahnen und Löcher zu viel Kontur. Es kam aus diesem Grunde, ebenfalls um 1550, die Vereinigung mit der Groteske zustande.[1]) Und damit war dann alles Requisit bereitet.

Der spätgotischen Pflanzenranke wurde dabei endgültig die Existenz genommen. Die Pflanzenranke war es ja gewesen, die sich den fremden Einflüssen am leichtesten zugänglich gezeigt hatte. Sie hatte sich erst rationalisieren, dann in die Groteske wandeln lassen. Diese Nachgiebigkeit wurde ihr jetzt zum Verderben. Als das Rollwerk die Groteske absorbierte, da nahm es alle ihre Bestandteile einzeln in sich auf: die Figuren, die Tiere, die Früchte, die Tücher und Geräte. Aber das Geranke, das dort allen diesen Dingen zum Gerüst gedient hatte, war jetzt durch die Rollwerkformen selbst ersetzt; es hatte keine rechte Existenzmöglichkeit mehr. Es wurde zerpflückt:

---

[1]) Lichtwark, Ornamentstich, S. 25.

Blumen, Büschel, Zweige wurden aufgenommen; die Ranke als solche aber verschwand.[1])

Was jetzt in den zwanzig Jahren von 1560 bis 1580 folgte, war eine ständige Kräftigung, Bereicherung, Erhöhung des barocken Charakters der Gebilde. Die Rollungen wurden gross und mächtig, elastisch in ihrer Bewegung. Man bildete selbst fünf- bis siebenfache Einrollungen der Zungen. Die Rahmen, zuweilen selbst zur Dreizahl vermehrt, schlangen sich innig in- und umeinander. Durch die Löcher und in die Ecken wurden die mannigfachsten Dinge gesteckt, die aus dem Bestand der Groteske genommen wurden. Menschliche Figuren, Tiere, Blumen, Früchte, Masken füllten die Formen. Das Ganze war in mächtigster Bewegung, die Oberfläche völlig aufgelockert. Nichts Glattes, in sich Verziertes wurde gegeben, sondern lauter sich krümmende und sich bäumende Formen. Das ehemalige italienisch-intellektuelle tektonische Gerüst war fast vollständig wieder irrationale Innenform geworden.

Wie in jeder genetischen Betrachtung, lässt sich auch hier über die Höhezeit der Ausbildung am wenigsten sagen. Nur im Einzelnen beschreibend wäre den Formen noch Neues abzugewinnen, das aber wieder für die ganze Gattung nichts Neues bedeuten würde. In zahllosen Kompositionen wurden die aufgenommenen Fäden zu einem Ganzen versponnen. Fragen, die in der vorliegenden Linie der Entwickelung noch zu lösen gewesen wären, waren nicht mehr vorhanden. Alles ging in andauernder Steigerung der Kräfte den geraden Weg zur höchst erreichbaren Ausbildung der aufgenommenen Möglichkeiten, um dann langsam wieder abzufallen. Erst die Degeneration brachte ein neues Problem.

---

[1]) Off. Fezendat Bu. II. 37 (1547); de Tournes Bu. II 23 (1550); Off. de Gabiano Bu. II. 38 (1550); Off. des Guillard Bu. II. 38 (u. 1555); Off. Roville Bu. II. 24 (1558); Off. de la Porte Bu. II. 40 (1560); Off. Feyrabend (Solis, Titeleinfassung und sechs ornamentale Umrahmungen) Bu. II. 47, 48, 49, 50; Solis, Rollwerkrahmen Fsch. 79 No. 150/1; Amman, Wappen aus d. Turnierbuch v. J. 1566, Fsch. 84 No. 174/5; Jamnitzer, Perspektive v. J. 1568, Fsch. 80 No. 20; 83 No. 76, 127; 84 No. 52; Off. Baudin Bu. II. 22 (1570); Off. Nivelle Bu. II. 22 (1572); Ducerceau, Guilmard Tfl. 1 u. 3.

Neben dem Ornamentstich wurden diese Phantasieformen in der Buchillustration ausgebildet. Hier verdrängte der Rollwerkrahmen die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts viel angewendeten Titelumfassungen aus vier einfachen Schmuckleisten und bildete, zuweilen noch in ein Säulentor oder Fenster verarbeitet, hier die schönsten Kompositionen, wo sie als Umfassungen gerade recht am Platze waren. Jost Amman, der ein Menschenalter hindurch, von 1560 bis 1590, in Nürnberg lebte und arbeitete, war der temperamentvollste und konsequenteste Vertreter dieser Richtung. Er erfand die vollsten und üppigsten Zusammenstellungen. Alle Ecken und Winkel der ausgeschnittenen und sich verklammernden Rahmen wurden gestopft mit Blumen, Früchten, Kränzen, Figuren. Ohne jedes rationale System wurden vorderer und hinterer Rahmen ineinander geflochten, und zeigten ein Wühlen und Wogen von Formen, die in der, schon seit der Mitte des Jahrhunderts wieder aufgenommenen scharf einseitigen Beleuchtung mit starkem Schattenschlag völlig barock wirkten.[1])

Fasst man Alles zusammen, so hat es den Anschein, als wäre das deutsche Ornament seit den achtziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts seinem Wesen nach wieder spätgotisch geworden.[2])

---

[1]) Amman für die Offizin von Feyrabend: Bu. II. 72 (1565), 53 (1567), 70 (1568), 51 (1570), 54 (1574), 55 (1574), 74 (1577), 52 (1580), 65 (1580), 67 (1581), 66 (1590), 69 (1590); Stimmer für Feyrabend: Bu. II. 69 (1574), 53 (1577), dann Fsch. 80 No. 82, 83, 145; Fsch. 79 No. 55, 103, 126; Fsch. 82 No. 25; Fsch. 83 No. 5, 109.

[2]) Lichtwark, Ornamentstich, S. 13: S. 56 f.: „An mehreren Stellen musste in dieser Arbeit auf die Wiederaufnahme gotischer Formen gegen den Schluss des sechzehnten Jahrhunderts hingewiesen werden . . . Es ist wohl kein Zufall, dass diese gotische Reaktion zusammenfällt mit der ersten Blüte des Rollwerks"; S. 63: „Eine im höchsten Grade auffallende Erscheinung ist das von Jahrzehnt zu Jahrzehnt bewusster auftretende Zurückgreifen auf die Detailformen des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Gefässe der dreissiger Jahre sind reine Renaissance im Vergleiche mit denen der neunziger"; S. 67: „Am Schluss des sechzehnten Jahrhunderts tritt dann die in allem Ornament nachweisbare Anlehnung an gotische Details auch beim Gefäss wieder auf"; S. 112. — Dehio, Die

Es zeigte fast alle Eigenheiten spätgotischer Ornamentik: unkonstruierte, erfühlte, emotionell erfundene Gebilde, entschiedene Betonung der Innenform, irrationalen Kontur, bewegte, sich windende Zeichnung, scharf seitliche Beleuchtung, und es zeigte auch den laufenden Aufmerksamkeitspunkt in der Konzeption. Hundert Jahre nach den ersten deutlichen Anzeichen seiner Beeinflussung durch die italienisch-humanistische Invasion; nach dem glücklichen Ueberstehen einer dreissigjährigen Fremdherrschaft; nach abermals dreissig Jahren eigener, selbstherrlicher Entwickelung: hatte das Ornament fast alle Eigenheiten wiedergewonnen, die es seinerzeit dem Deutschen der Spätgotik vertraut gemacht hatten.[1])

Dieses Gefühl der wiedererworbenen Bodenständigkeit lässt sich auch an den Aeusserungen der Künstler selber über

[1]) Diese Rückentwickelung zu spätgotischem Empfinden wurde hier für das Ornament und nur für das Ornament nachzuweisen versucht. Wie sich dieses Ergebnis, sofern es den Tatsachen entsprechen sollte, der allgemeinen Kunstlage der Zeit einfügt, bleibt eine besondere Frage. Es hat den Anschein, als ob es mit den Erscheinungen auf architektonischem Gebiete (die ja unserer Auffassung nach ebenso vorwiegend Ergebnisse des bürgerlichen Gemeinschaftslebens sind wie das Ornament) gut zusammengehen würde. Vgl. Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland (Handbuch d. Architektur II. 7.) 1900, S. 7: „. . . . die Prinzipien der Komposition, die klare Gesetzmässigkeit der italienischen Renaissance bleiben den deutschen Meistern verschlossen"; S. 8.: „Es ist eine realistische Architektur; ihr künstlerisches Grundprinzip ist das malerische; dieses beherrscht die Komposition, die Gruppierung der Massen, wie die dekorative Ausstattung . . . . . In dieser Richtung auf das Malerische schliesst sich die deutsche Renaissance der Spätgotik unmittelbar an . . . . So erweist sich die kirchliche Baukunst, S. 362: „. . . überhaupt die bewusste und massenhafte Verwertung des Irrationellen. In allem diesem blieb die deutsche Renaissance spätgotisch. Das ist die richtige Formulierung des Verhältnisses, und nicht die umgekehrte, die Spätgotik sei eigentlich Renaissance." — Durch Zufall sehr bequem zu vergleichen in Luthmer, Deutsche Möbel: S. 62 spätgotischer Türaufsatz aus Schloss Tratzberg in Tirol, S. 68 Türumrahmungsentwurf von Dietterlein aus der Architektura v. J. 1593. Die Aehnlichkeit der Gesamtanlage in dem nach oben geworfenen Akzent, in dem Aufgipfeln einer krausen Innenform ist sehr gross.

ihre eigenen Werke von jener Zeit ab wieder bemerken. Jost Amman oder Wendel Dietterlein haben nicht mehr jenes Empfinden, das die Kleinmeister oder etwa Peter Flötner beherrscht hatte: dass sie eine neue aber fremde, eine etwas kühle aber unbedingt höherstehende Kunstweise, sich selber mehr zur Ehre als zum Ergötzen, ihren Landsleuten mehr zur Lehre als zur Freude aus fremdem Gebiet in die Heimat übertrugen.[1]) Jener bereits genannte Strassburger Meister Heinrich Vogtherr hatte in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in der Vorrede zu seinem Kunstbüchlein selbstbewusst und wissensstolz gerade die erwachsenen und bereits fertigen Künstler herangeholt, um sie schulmeisterlich die neuen Wege zu weisen.[2]) Um die Jahr-

[1]) Wölfflin, Dürer, S. 224: „Ich glaube nicht, dass irgend jemand ehrlicherweise diese kahlen Interieurs damals angenehm gefunden hat, aber man sagte sich: das mag nun noch so hässlich aussehen, wir wissen schon, dass es schön ist, es ist ja die Kunst der Griechen und Römer."

[2]) Vogtherr, Kunstbüchlein v. J. 1538. Er erklärte, er habe das Buch verfasst, „auff das die blöde heupter gespart, die höchst verstendigen fisierlichen Künstler dardurch ermundert und ermanet werden, noch vil höher und subtiler künsten auss brüderlicher Liebe an tag zu bringen, damit die kunst widerumb inn ein uffgang ,und zu seinen rechten würden und ehren komme, und wir uns andern nationen befleyssen für zu schreytten."

Grundrichtung der deutschen Renaissance als eine von der der italienischen durchaus verschiedene, und ein innerer Zusammenhang, wie wir ihn bei der deutschen Malerei und Plastik des frühen sechzehnten Jahrhunderts nicht verkennen dürfen, besteht nicht." — Die italianisierenden Bestrebungen der Maler und Bildhauer stehen jedoch zu den oben für das Ornament aufgestellten Behauptungen in sehr starkem Gegensatze. Allerdings wären aber hier wieder die Urteile zu berücksichtigen, die über diese Periode der Individualkünste ausgesprochen worden sind. Zwei willkürlich herausgegriffene lauten: „Dem Zeitalter Dürers und Holbeins folgte eine Erschlaffung und Erschöpfung künstlerischer Kraft, die fast zwei Jahrhunderte lang anhielt" (Janitschek, Gesch. d. deutsch. Mal., 1889, S. 533); „Die gefeierte Zeit der Hochrenaissance und die folgende Spätrenaissance ist in Deutschland für die Plastik, um es kurz zu sagen, die Zeit des tiefsten Verfalls" (Bode, Gesch. d. deutsch. Plastik, o. J., S. 228).

hundertwende und später aber liebte man es, sich im Vorwort ausdrücklich darauf zu berufen, dass man in erster Linie für die Jugend schaffe, für die Schüler, die noch etwas zu lernen hätten.[1]) Und während man in den Zeiten der italienischen Mode ohne besondere Angst vor Kritik seine Bücher herausgab, wenn man nur sicher war, Italienisches zu bringen, setzte mit der wirklich eigenen Produktion auch wieder die Vorsicht und die Furcht vor der Kritik ein. Man salvierte sich selbst in eigentümlicher Manier vorweg vor allen denen, die irgend etwas vielleicht für misslungen oder verbesserungsbedürftig halten sollten, indem man von vornherein erklärte, man wisse wohl, dass niemand dem Besserwisser, „Momo, dem hundertäugigten Selbst-Klügling" entgehe.[2]) Diese Angst des Produzierenden vor der Kritik ist aber ein gutes Zeichen für die

[1]) Dietterlein sagt im Vorwort zu seiner Architektur von 1593, nachdem er sich und sein Buch den Architekten von Beruf empfohlen: „Jedoch weil in Publicierung dises meines Wercks, diess mein fürnemmest Intent und Meinung ist, den Jungen und noch nicht wolgeübten Künstlern, von der Verzierung und Ornament der Architektur (darinnen man nicht immer auff einer Geigen liegen darff sondern die Lieblichkeit auss der Variation und manigfältiger verenderung suchen muss) ein underricht und fürgemäld zu communicieren, und sie dardurch gleichsam mit einer Manuduction zum gebrauch der wolstendigen Varitet anzuführen." — Nach dem ausserordentlichen Erfolge der ersten Ausgabe zweite Ausgabe i. J. 1598, Vorwort: „Derowegen ich der Jugend zuvorderst . . ." „Aber gantz und gar der meinung nicht, mich dardurch vor andern zu erheben, jemanden zu tadeln, oder vorzuschreiben."

[2]) Christoph Jamnitzer, Neuw Grotessken Buch v. J. 1610, in der Widmung: „dass. wann etwas erfunden und new ans Liecht kommen, allezeit nasswitzige, auffgeplasene Spötter und Klügling sich herfür thun, die solches verachten, oder es selbsten an Tag zu bringen, vil besser machen, wider jr vermögen, scientz und conscientz sich vermessen." — Erasmus, Seülen-Buch v. J. 1666 am Schluss des Vorworts eine „Schutz-Rede an Momum" in Form eines Gedichtes, dessen erste und letzte zwei Zeilen lauten: „Mome du magst dieses Werck, immer wie du wilt anbellen; Ich behalte mir di Kunst, und du dir die Narren-Schellen; — Drum ich, du, er, wir, ihr, sie, achten es doch nimmer nicht Wann schon Momi Läster-Maul Gifft-vergallet auf uns sticht."

selbstsichere Urteilskraft des Konsumierenden, eben für die kritische Fähigkeit des Publikums, die nur dann sich so laut hervorwagt, wenn das Gefühl sehr stark ist, Bodenständiges, Allen Gemeinsames zur Beurteilung vor sich zu haben. Der Künstler kam nicht mehr aus der Fremde, als der Ueberlegene, Kluggewordene und Gelehrte, den jeder minder Belehrte, der nicht die ausländische Schule besucht hatte, im Gefühl seines Nichtwissens, das ihn scheu und unsicher machen musste, schweigend zu respektieren hatte; sondern jetzt war auch der Produzent Bürger unter Bürgern geworden, er schuf aus seinem Milieu heraus, und so hatte jedes Mitglied dieses Kreises ein Recht auf Kritik kraft seines Geschmacks, der ihm immer unmittelbar und untrüglich zu sagen schien, ob ihm eine Form gefallen solle oder nicht. —

Ein Zweifaches aber unterschied trotz aller Rückkehr zu deutschem Empfinden auch das ausgebildetste Rollwerk noch von den spätgotischen Gebilden. Das eine war die Symmetrie der Gesamtanlage: sie blieb durchaus bis ins achtzehnte Jahrhundert, bis ins eigentliche Rokoko, erhalten. Der zweite Unterschied lag im Material. Während dieses beim spätgotischen Rankenwerk zum grossen Teil ein naturgewachsenes, pflanzenhaftes gewesen war, war es im Rollwerk zum konstruierten, ideellen Stoff geworden. Wenn nun dieser Stoff auch fast alle Eigenschaften besass, die ein Künstler von ihm verlangen mochte, so zeigte er doch die eine Beschränkung, dass er seine Innenfläche nicht selbständig schmücken konnte. Hier blieb er glatt, unlebendig, nicht frei gewachsen, wenn man ihn auch noch so sehr vom Kontur aus zu beleben versuchte; hier musste er von aussen her bereichert werden, durch Einschnitte oder Ausschnitte oder durch hinzugebrachten, hineinverarbeiteten Schmuck aller Art.

Das Rahmenrollwerk war nun in den achtziger Jahren in ungestörter Entwickelung an seinem Höhepunkte angelangt. Fragen, die auf der Linie noch gesteigerter Bewegung zu lösen gewesen wären, zeigten sich nicht mehr. Alles war den geraden Weg zur höchst möglichen Ausprägung der innewohnenden Bewegungskräfte gegangen, und musste jetzt wieder langsam abfallen. Wie jeder gesteigerte Bewegungsstil bei ungestörter Eigenentwickelung, so bildete sich auch das Rahmenrollwerk

weiter: die Kräfte erschlafften, erlahmten und führten die ausholenden Schwünge durch immer zurückhaltendere Bewegungen zur Ruhe.

In der Zeit seiner höchsten Ausbildung bestand das Rahmenrollwerk aus zwei ganz engverbundenen Rahmen. Die Verschmelzung war stellenweise eine so innige, dass die beiden Gebilde gar nicht mehr völlig getrennt wurden, sondern Konturen des einen Rahmens direkt als Konturen des anderen weiterliefen. Der Weg der Weiterbildung war der, dass zuerst, allmälig die Zweiheit, das Doppelte der Gesamtanlage aufgegeben wurde. Der Kontakt zwischen vorderem und hinterem Rahmen begann sich zu lösen, er war kein so unmittelbarer mehr; zwei Flachschichten traten langsam auseinander, die zwischen sich eine Luftschicht hatten. Damit veränderte sich auch der unmittelbare Kontakt der Fahnen und Zungen. Während sich früher die Rahmenleiber fest aneinander gepresst hatten, so dass die Randdurchdringungen und Verschlingungen blos ein Ausblühen der offensichtlichen kompakten Zweiheit der Hauptkörper waren, und so die vordere und die hintere Schicht als aufgerauhte Oberflächen einheitlich durcheinanderwuchsen, standen jetzt die Rahmenflächen loser hintereinander, und die Durchdringung der Ausläufer verlor ihre Innigkeit. Mit diesem Lockerheitsgefühl kam gleichzeitig ein Verarmen des Füllsels. Und was in der Breite und Fülle zurückging, das ging gleichzeitig auch in der Dicke, im Robusten zurück. Es kündete sich ein Wechsel zu leichteren, spielenderen Bewegungen an.[1])

Dieses abfallende Rollwerk verlor nun immer mehr den kurvilinearen Charakter, den das plastische Rollwerk gehabt hatte. Die in die Ebene gestreckten Fahnen und Zungen verliefen nicht in rund geschwungenen Bahnen, sondern bildeten bei hart gebrochener Konturführung Winkel und Ecken. Diese

[1]) Joh. v. Essen für Quentels Erben Bu. II. 98 (1564); Amman für Feyrabend Bu. II. 59 u. 60 u. 64 (1568), 61 u. 62 (1572), 74 (1577), 65 (1580), 67 (1581), 71 (1585), 63 (1586), 70 (1587), für Manger 96 (1576); Stimmer Bu. II. 75 (1575), 87 u. 88 (1576), 86 (1578), 91 (1580); Off. Crato Bu. 60 u. 64 (1568), 85 (1575); Lorch Bu. II. 72 (1577); P. Hille Bu. II. 79 (1578); Nell Bu. II. 101 (1589); Stimmer Fsch. 83 Nr. 175 (1588); M. Greutter Fsch. 85 Nr. 138 (1595).

Bevorzugung der eckigen Fügung, die dem einfach gestreckten Rollwerk von sich aus nicht hätte eignen können, kam mit einer Beeinflussung durch niederländische Bildungen in die deutschen Kompositionen. Schon seit den siebziger Jahren ist in zunehmendem Masse diese Abbiegung vom geraden Wege zu beobachten. Dort wo man sich an niederländische Art anlehnte, vernachlässigte man dann auch die Doppelheit der Rahmen, man liess den vorderen an Bedeutung gewinnen, bildete den hinteren beschattet, unausgeführter und undeutlicher, und benützte ihn immer mehr als Ornamentgrund.[1]) So fand man dann auch leicht den Anschluss an niederländische Gepflogenheit, diese ganzen Gebilde wieder mit einer Linie zu umziehen. Damit hatte man dem Rollwerk einen Grund und diesem Grund wieder einen Randabschluss gegeben. Und so war, was früher ausschliesslich als Rahmen vorkam, Füllung geworden. Die hart und immer härter gebrochene Konturführung, die scharf und plötzlich geänderte Bewegung der Bänder trat immer stärker hervor, und führte durch Assoziation mit Metallbeschlag dazu, der ganzen Gruppe von Bildungen den Namen des Beschlagwerkes zu geben.[2])

Aber auch vor der Ausbildung dieser deutschen Beschlagwerkfüllung in ihrer Abhängigkeit von zeitlich stark vorausgehenden niederländischen Bildungen hatte man in Deutschland mannigfach Flächen zu füllen gehabt. Es erübrigt also vor der Besprechung des Beschlagwerkes und neben der bisher dargelegten Entwickelung des Flächenrahmens noch die Betrachtung der Flächenfüllung in der Zeit seit dem Absterben der italienischen Groteske um die Mitte des Jahr-

---

[1]) Von den früheren Beispielen hier anzuziehen: Bu. II. 98 (1564: hier in Köln lokal bedingter früherer Anschluss an Niederländisches), 59 (1568), 64 (1568), 61 u. 62 (1572), 85 (1575), 96 (1576), 86 (1578), 67 (1581), 101 (1589). Dann: Amman Fsch. 79 Nr. 81; Dietterlein Fsch. 77 Nr. 204, 252, Luthmer, a. a. O., S. 68.

[2]) In moderner Zeit wollte man diese Formausbildung materialiter begriffen wissen und erklärte sie demgemäss als kopierten Metallbeschlag (zugleich als Vorform des frei gebogenen Rollwerks), den Schmuck der Rauten, Löcher, Bossen als Nietköpfe und Nägel.

hunderts bis zur völligen Emanzipation des Rahmens vom italienischen Geiste um 1580. Hierbei scheint ebenso wie bei der Entwickelung des Rahmens zum vollen Verständnis gewisser Eigentümlichkeiten der Füllung ein Zurückgreifen auf einzelne Erscheinungen des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts vonnöten.

Neben den schon früher geschilderten Umbildungen der spätgotischen Pflanzenranke in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ist noch eine eigentümliche Qualitätsveränderung der Rankenstämme und der Blätter zu beobachten. Es fand eine immer zunehmende Wandlung des pflanzlichen Wesens der Ranke zu flachen, bandartigen Formen statt. Der Rankenstiel verlor häufig seinen fortlaufenden Charakter und bekam mehr das Aussehen eines Zweiges, der breit und flach in Form eines gerippten Bandes ansetzte. Aus ihm entwickelten sich flache Büschel von Blattwerk, die anfänglich je näher dem Ende desto eher noch pflanzliches Wesen behielten; doch auch hier nach und nach an die Stelle des organischen Gebildes das breiter Ausgespannte, Gezackte und Gelappte treten liessen, das Naturgewachsene durch eine mehr ideelle Materie ersetzten, die etwas Stoffmässiges, Tuchartiges bekam.

Es ist das jener Bestandteil, der im Uebrigen hier ausseracht gelassenen immanenten Entwickelung der spätgotischen Ranke, der in der Folge wichtig werden sollte. Die Vorliebe für bandartige Gebilde war ein altes Erbteil der nordischen Völker. Das regellose Krümmen und Rollen, das vielfältige Durcheinanderstecken und Verflechten war der stimmungsmässig veranlagten nordischen Phantasie seit jeher ein angenehmes Beginnen und wurde von ihr fast niemals ganz vergessen. Und dass diese Neigung damals wieder im weitesten Ausmasse auflebte, erwies sich neben allem Anderen auch am Kostüm, das seit 1500 überall Mode wurde.[1])

Man begann hier schlappe, geschlitzte Formen zu lieben. Als Prinzip galt, den Stoff doppelt zu nehmen, den oberen in breite Streifen zu schneiden und durch die klaffenden Oeffnungen den Unterstoff sichtbar zu machen. Bald war das ganze Kostüm

[1]) Vgl. Jac. v. Falke, Kostümgeschichte der Kulturvölker (Stuttgart, o. J.) S. 266 f., 276 ff.

von diesem Gedanken beherrscht. Vom weiten, hangenden Hut mit eingeschnittenem Rand über das Wams mit aufgepufften, geschlitzten Aermeln bis zu den Hosenbeinen wurde das gleiche Verfahren verfolgt. Nicht das Anliegende war das Beliebte, sondern das Gebauschte und Gerollte; die lose nebeneinander laufenden Streifen, das Geschlitzte und Klaffende, das Breite und Lockere gaben dem Kostüm seinen Charakter. Und das überall sichtbare Untergewand erweckte den Eindruck zweier Gewänder, die erst übereinandergezogen sich zu einem vollen Körper ergänzten.

So war die allgemeine Zeitstimmung genügend auf die Invasion einer Form vorbereitet, die bandartige Elemente enthielt. Seit dem ausgehenden ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts wurde entweder direkt von Spanien her oder auf dem Wege über Italien die Maureske nach Deutschland eingeführt.[1]) Die Maureske wies von altersher zwei durchaus verschiedene Bestandteile auf, die einzeln oder verbunden vorkommen konnten.[2]) Der eine war die eigentliche Maureskenranke: in kontinuierlichen Bogen geschwungene feine Rankenstiele, die ohne Ende fortgesponnen, seitlich angeheftete Blüten trugen, nicht als krönende Glieder in freier Endigung sondern nur als angehängte Tropfen, durch die die Rankenlinien in ununterbrochenem Schwunge weiterschossen.[3]) Der zweite Bestandteil, das eigentliche maureske Bandwerk, zeigte zu geometrischen Mustern regelmässig verschlungene breite Bänder, die geschlossen in sich zurückliefen, also ebenfalls ohne freie Endigungen gebildet waren.[4])

Von diesen beiden Elementen der Maureske — die meist derartig vereinigt auftraten, dass sich in die Zwischenräume der bandartigen Hauptlinien die feinen füllenden Ranken einlegten — wurden die bandartigen Gebilde für die ornamentale Entwickelung in Deutschland wichtiger als die Ranken. Die reinen Maureskenranken waren eine Zeitlang, vom dritten bis ins fünfte

[1]) Lichtwark, Ornamentstich, S. 31.

[2]) Riegl, Stilfragen, S. 302.

[3]) Riegl, Stilfragen, S. 269 f.

[4]) Vgl. Flötner, Maureskenbuch, Zürich 1549, S. 2, 3, 4, 12, 14, 19, 21, 28, 38 des Berliner Exemplars (Berl. Kat. 46); Wessely, II. Tfl. 101—105.

Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts, in Deutschland modern und wurden vielfach komponiert;[1]) sie erhielten sich aber bloss im Kleinornament der Goldschmiede über die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ins siebzehnte Jahrhundert hinein. Das Bandwerk aber wurde nicht nur zu der von 1550 bis 1580 allgemein üblichen Füllung verwendet, sondern es lebte gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts als „Bandlwerk" wieder auf, und wurde so zur Urform, aus der mit etwas rollwerkartigem Einschlag jenes leichte, kurvige Stabwerk des Rokoko gebildet wurde, das bis in die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts so vielfache Anwendung fand.

Es handelte sich bisher bei der Entwickelung des ideellen Rahmenrollwerkes in Stichen und Holzschnitten um Phantasiebildungen, bei denen sich der Erfinder durch keinerlei Schranken, nicht durch irgendwelche Materialvorstellungen oder durch Materialeigenschaften, nicht durch Rücksichtnahme auf Ausführbarkeit, Verwendbarkeit oder Gebrauchstüchtigkeit irgendwie hemmen zu lassen brauchte. Schon daraus folgt, dass die Formenentwickelung in der Füllung, die immer eine viel engere Verbindung mit der praktischen Anwendung im Kunstgewerbe unterhielt, zum Teil andere Wege gehen musste. Selbst Formenkomplexe, die man vielleicht noch in Holz als Schmuck eines Wandfeldes nachschnitzen konnte, waren bei Gegenständen der täglichen oder auch bloss häufigeren Benützung unmöglich. Hier, bei Bechern, Kannen und Silberzeug aller Art, mussten also die erwähnten Rücksichten schon auf den ersten Entwurf Einfluss nehmen und zu Restriktionen der überquellenden Freiformen führen.

Die Grotesken-Füllungen, die Blattwerk-Füllungen der Kleinmeister und die echten Mauresken Flötnerscher Manier waren bereits um 1550 nach den kurzen Versuchen kaum eines Dezenniums fast völlig von einer neu gebildeten Abart des mauresken Bandwerkes verdrängt worden. Die Umwandlung der echten orientalischen Maureske hatte dabei an verschiedenen Stellen eingesetzt. Vor allem wurde die organische Mischung der beiden Maureskenelemente, die in ihrer Einheit zu erfassen die spätgotische Zeit sicher noch imstande gewesen wäre, jetzt

[1]) Vgl. Lichtwark, Ornamentstich, S. 31 ff.

nicht mehr begriffen, und das Durcheinanderspielen von Band und Ranke wurde aufgelöst. Man zog die beiden Bestandteile gesondert heraus, und bildete aus den Bändern Einfassungen für kleine, in sich geschlossene Felder, die man mit unvermischten Rankenstielen füllte; so sprach sich die Herrschaft des Rahmengedankens hier auch im Kleinen aus. Hierauf wurde das in sich Geschlossene der mauresken Bandstreifen dadurch zerstört, dass man bei den Winkelbrechungen einen Schenkel über den anderen hinauslaufen liess, und so die den echten Maureskenbändern unbekannten freien Endigungen bekam. Das über die Eckenbrechung hinausgeführte Bandstück wurde hierauf kurz gekrümmt, eingedreht, und rollwerkartig ausgebildet. Dann wurden beide in einer Ecke zusammenstossenden Enden verlängert, ausserhalb der Ecke auseinandergebogen und eingerollt. Dazu gesellten sich weite und lockere Rahmen des echten frühen Rollwerks, für den Gebrauch der Füllung ins Zierliche verkleinert. Diese Elemente vereinigten sich weiter mit dem Bestande von Masken, Früchten und Rankenzweigen, den die Groteske vermittelt hatte. Die Rankenvolute des Kompositkapitäls trat ebenfalls auf, legte sich oben und unten, oft auch rechts und links über das Rähmchen oder das Bandwerk und versuchte so, die zweite Schicht auch in der Füllung zu markieren.[1]) Als letzter Versuch der Belebung des reinen Bandes kam dann noch die Variierung der Bandbreite dazu, die die echte Maureske ebenfalls nicht gekannt hatte. Die Absätze beim Uebergang zu den schmäleren Teilen wurden dabei ebenfalls flach-rollwerkartig ausgebildet.[2])

[1]) Man folgte dieser Anregung nicht; die Schmuckvoluten blieben in derselben Art bis zur völligen Abflachung der Füllung gegen Ende des Jahrhunderts bestehen. — Ebensowenig wurde ein zweiter Gedanke dieser Frühformen der Füllung aufgenommen, der eine zeitlang die Bänder in italienischem Gefühl in sich vertieft und mit Randleisten bildete.

[2]) Meister von 1551, Kunstbuch (Kraterographie), Nürnberg 1551 (B. K. 610); Abbildungen bei Bergau, Wentzel Jamnitzer, 1879 u. 1881 (z. B. Titelblatt, A. 4, 7—10, 18, 22, 23, 30); Solis, Gefässe und Waffenornamente, Nagler, Mon. V. S. 265 (B. K. 611); Hornick, Schmuckstücke, Pass. IV. 189. 2, Nagler, Mon. 1603 u. 1605 (B. K. 409); Wessely, II. 113, 114; 148—155.

Die beiderseits über die Winkel hinausgeführten Fortsätze der Schenkel legten den Gedanken nahe, den Lauf des Bandes in den Ecken zu unterbrechen. Die Fügung der fortlaufenden Streifen wurde dort auseinandergenommen, und die konvexen Aussenseiten der gekrümmten Enden wurden in leichter tangentialer Berührung wieder aneinandergelegt. Während also früher der Fluss kontinuierlich durch das Band gelaufen war, begann er jetzt an den Eckenkreuzungen abzusetzen.

Immer mehr wurde weiterhin das feine maureske Rankenwerk entfernt und mit den Bandformen allein der Bedarf bestritten. Sie bildeten Spangen und Bügel, legten sich zu friesartigen Folgen von Ovalen und Rahmen zusammen, verengerten und verbreiterten sich und nahmen Innenschmuck (Buckel oder Heftel) auf sich. Der früher regellos untermischte Groteskenschmuck verlor sich zum grössten Teil und blieb nur in Masken, Vasen, Blumen oder ähnlichen Einzelstücken erhalten, die jetzt immer öfter den Mittelpunkt jener Flächen bildeten, auf denen sich die Bandformen, derart zentral orientiert, anordneten. Indem sich so einzelne Hauptzüge rahmenförmig von der Mitte fernhielten, kam auch der Gedanke der Ueber- und Unterordnung in die Kompositionen, der dem reinen Maureskenband, das bei völliger Gleichwertigkeit aller Teile nur Nebenordnung gekannt hatte, fremd geblieben war.

Zuweilen, und in der Folge immer häufiger, konnte sich ein vollkommener Randanschluss der Füllung ausbilden. Ein Band legte sich flach den ganzen Umfang des Feldes entlang, etwa an einer oberen und unteren Becherkante, liess seine äussere Konturlinie mit der Kantenlinie der Fläche zusammenlaufen, und sendete dann vom inneren Kontur aus Ausläufer gegen die Flächenmitte. So konnte die Füllung zuweilen bereits als eine Form aufgefasst werden, die nicht mehr bloss von der Mitte nach aussen, sondern auch vom Rand aus nach innen wuchs. Und dieser Gedanke, der besonders in der niederländischen Beschlagfüllung ausgebildet wurde, fand dann späterhin mit der Aufnahme dieser Bildungen auch in Deutschland die weiteste Verbreitung.

Der Einfluss der Hauptform der Zeit, des gekrümmten und gebogenen Rahmenrollwerkes, auf die flachen Bandfüllungen zeigte sich mit zunehmender Stärke darin, dass die Entwickelung

das gerade Bandstück immer mehr zurückdrängte und die Krümmungen immer mehr betonte. Die Arabeskenranke trat bis auf gelegentlichen feinen Randschmuck vollständig in das Kleinornament der Goldschmiede zurück und überliess die Fläche gänzlich den geschwungenen Bändern, die sich in grossen Kurvenbögen um ein Mittelfeld zusammenlegten. Die krummen Linien überwogen an Zahl schon die geraden. Die Verengerungen und Erweiterungen wurden dabei beibehalten, durch Ausstiche und Ausschnitte aller Art in sich belebt. Die wichtigste Neuerung aber war, dass die Bänder an den umgerollten Enden immer breiter wurden, sich gegen die Ursprungsstelle hin aber allmählich zu selbständigen Formen, zu einer Art gekrümmter Keulenschwünge, auseinanderschnürten. Diese einseitig verdickten Rundschwünge griffen leicht ineinander und verschränkten sich in loserem Gefühl. Die in flachgepressten Rollwerkformen gebildeten dickeren Endigungen begannen sich dabei etwas zu höhlen und wurden so zu Hohlrollungen eines gebauchten, rinnenförmigen Bandes.[1])

Je mehr seit den achtziger Jahren der flacher werdende grosse Rollwerkrahmen seinen Anschluss an den niederländischen Beschlag fand, und je mehr dieser Beschlag zur Füllung von grossen Flächen verwendet wurde, desto mehr betonte die Füllung von kleineren, dem Robusteren des Beschlagwerkes weniger zugänglichen Flächen die kurvige Bewegung der Keulenschwünge. Die Verdickung der spiraligen Enden steigerte sich immer mehr, die Verdünnung der Ansatzstelle zog sich zu schmaler Spitze zusammen, das „Band" hörte auf, für den Eindruck der Füllung das Bestimmende zu sein. Die fortlaufende Verschlingung war gestört, denn man musste jetzt bei jedem Keulenschwunge vom schmäleren Anfang an frisch ansetzen und ihn in absetzendem Zuge am verdickten Ende verlassen. Je zwei solcher Keulenschwünge legten sich tangential aneinander oder waren durch einen geraden Steg verbunden. In der Folge wurden sie immer mehr ins Lineare zurückgebildet, bis sie schliesslich bloss das Aussehen flach eingerollter spiraliger

[1]) Wechter, 30 Stück zum Verzachnen, Nürnberg 1579. Andresen Nr. 10 (B. K. 613); Wessely, II. 156 ff. — Vgl. Winkler, Die Gefäss- und Punzenstecher der deutschen Renaissance, Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen, 1892, Heft II und III.

Knoten zeigten, die mit liniendünnen, spitzen Enden an ihren Ursprungstellen festsassen.[1])

Gegen Ende des Jahrhunderts wurden die Bildungen immer rokokoartiger. Die Verbindungen waren ganz gesprengt, der zusammenhängende Linienzug war völlig verschwunden. In leichtester Taxis, ohne jede Dichtigkeit oder Innigkeit des Verbandes dienten die Keulenschwünge zu flachen, linearen Umrahmungen, indem sie leicht und mit viel Spielraum, ohne irgendwo fest in einer Oeffnung zu sitzen, durch Schlitze von Beschlagformen gesteckt wurden. Die Kompositionen hielten sich gleichsam frei in der Luft und hatten gar nichts Bauliches mehr. Dabei wurde auch immer mehr vom Grunde sichtbar.[2]) Schliesslich kam es, an der Wende des Jahrhunderts, bei gesteigerter Anregung durch Beschlagformen zur Bildung von Füllungen, die gar keine Dicke des Bandes mehr vorspiegelten, sondern in reiner, klarer Linearzeichnung einfache Konturen gaben, ein Spiel mit feinsten, dünnen Linien, das den Eindruck eines freien und leichten Schwingens erweckt, in dem spielend sich die Formen leicht berühren.[3])

---

[1]) Zan, 40 Bl. Gefässe und Gefässteile, 1581. Andresen 13—52 (B. K. 615); J. S. 1582, 22 Bl. Gefässe und Gefässteile (B. K. 616).

[2]) Hirtz, Stuck zum Verzeichnen, um 1590 (B. K. 620); Hirtz, Stuck zum Verzeichnen, um 1590 (B. K. 620 k); Flindt, Visirung Buch, Wien 1593. Nagler, Mon. IV. 2950. 1 (B. K. 621); Flindt, Buch mit 40 stücken, Nürnberg 1594. Nagler Mon. IV. 2950. 2 (B. K. 622); Flindt, 14 Bl. Randornamente, um 1595 (B. K. 623).

[3]) Flindt, 12 Bl. Kartuschen, um 1595 (B. K. 623); G. Hermann, 8 Bl. Landschaften in Kartuschen 1595; (B. K. 624); Chronik des hl. Berg Andechs in Ober-Bayern 1657 (erste Ausgabe 1595, B. K. 624 m); Sibmacher, Fysirungen, Nürnberg 1599 (B. K. 625); Flindt, 21 Bl. Gefässe, Nürnberg 1603 (B. K. 626). Die ganze Entwickelung ist gut durchzuverfolgen in dem Büchelchen von G. Hauer, Breslische Schutzenkleinoth (B. K. 630). Es sind Preise der Schützenkönige aus der Zeit zwischen 1491 und 1613 abgebildet. Sowohl die Entwickelung des Schildrandes (1491—1540) als die Auflösung des Maureskenbandes in den Keulenschwung ist bequem abzulesen (Becher von 1577 auf Blatt 12, von 1583 und 1595 auf Bl. 15, von 1605 und 1613 auf Bl. 31 des Berliner Exemplars). — Flindt,

Dazu kommt in die Zeichnung eine gewisse Unduldsamkeit gegen das Beibehalten derselben Richtung und gegen die kontinuierliche Ueberführung zweier Richtungen ineinander. Das Hin- und Rückschweifen des Randes wird gesucht, die Bewegungsrichtung mit scharfen Ecken von Bogen zu Bogen geändert. Konkav-konvex-konkav setzen sich gewollt und spitz aneinander, plötzliche kurze Gerade schieben sich ein: das Ganze erhält jenen Charakter des leicht Ruckenden und Zuckenden, der gehäuften kleinen Affekte, der das Wesen der Rokokostile ist, und der sich vielleicht notwendig als Fortbildung der machtvollen barocken Bewegung aus dem echten Rollwerk entwickeln musste.[1])

[1]) Die äusserste Feinheit dieses Rokokostiles ist von den Goldschmieden in ihrem Kleinornament erreicht worden. Die Goldschmiedeornamentik hat wohl immer die gerade herrschenden Formen in ihrem Sinne verarbeitet, aber nirgends zur eigentlichen Entwickelung des Rollwerks Wesentliches beigetragen. Dagegen hat sie die Maureskenranke, die von grösseren kunstgewerblichen Stücken bald beiseite gelassen worden war, wegen ihrer ganz besonderen Verwendbarkeit für ihre kleinen und feinen Schmuckfüllungen bewahrt, und brachte es um und nach 1600 zu einer kleinen Renaissance dieser Mode. Man hatte frühe, schon in den fünfziger Jahren, begonnen, den kontinuierlichen Lauf der Maureskenranke aufzugeben, und von einem runden oder ovalen kleinen Mittelfeld aus einzelne Rankenstiele ohne fortlaufende Bewegung strahlenförmig ausschwingen zu lassen. Jetzt ersetzte man, unter Beibehaltung dieser Zentralisierung, die Mittelovale und die Arabeskenblüten, die früher als Tropfen und Halbpalmetten seitlich an den dünnen Stielen sassen, durch ganz flachgeschlagene, silberblechartige feine Rollwerkplättchen, die in feine Ranken-Keulenschwünge ausliefen. Die feinsten, graziösesten Kompositionen dieser Art hat Hurtu (um 1610 in Paris) in seinen Schwarzornamenten geschaffen. — Wir konnten hier ebensowenig über die Eigen-Entwickelung des Kleinornamentes der Goldschmiede referieren (vgl. die grundlegenden Darstellungen von Jessen: Die Ornamentstiche als Vorlagen für den Goldschmied, Kunstgewerbeblatt V (1898) Heft 2, S. 33 ff. Wessely II. 163 ff., Fsch. 82 Nr. 125, 83 Nr. 36; Sibmacher, Wessely II. 139—146. — Vgl. Gefässe der deutschen Renaissance, herausgegeb. v. k. k. österr. Museum f. Kunst u. Ind., 1876; Desgl. herausgegeb. v. Bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg, 1878. —

In dieser Zeit kam es demgemäss auch erst zur rechten Verwendung des schon seit den achtziger Jahren häufiger auftretenden Gegenschwunges. Indem die seit jeher als Schmuck sich überall anheftende Seitenvolute — der alte Henkel strenger Renaissancekannen —, die in hundert Formen, in Füllungen und an Rahmen sich fand, unten und oben durch einen konkaven Gegenkreis vom Rande oder vom Rahmen abgesetzt wurde, war dem Bedürfnis nach Richtungsänderung im Kontur Genüge geleistet. Dabei ergab sich zufälligerweise ein an dünnerem Stiele sitzendes Oval, das nach seiner Umbildung in plastisch-muskulöse Materie im siebzehnten Jahrhundert an eine Ohrmuschel erinnerte und dadurch einem ganzen Formenkomplex den Namen gab. Dass aber diese Bezeichnung als Ohrmuschelwerk eine assoziativ-zufällige ist, in gleicher Weise entstanden wie etwa die Benennung der Beschlagformen, kann schon daraus geschlossen werden, dass nicht nur dieser Voluten-Gegenschwung allein, sondern dass auch sämtliche übrigen Formen des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts jene Veränderung in das weich Bildsame erfahren haben, die dann in allgemeinerer Benennung der ganzen Gruppen zum Namen des Knorpelwerks geführt hat. —

In Deutschland hatte sich so das Rollwerk bei seiner Verbindung mit der Maureske als der stärkere Teil erwiesen, und die mauresken Bandfüllungen zum Rollwerkkeulenschwung zersprengt. In den Niederlanden aber hatte in denselben Jahrzehnten bei derselben Formenpaarung die ruhig geschlossene Bewegung des Maureskenbandes die Kurvenkraft des Rollwerkes bezwungen und im „Beschlag" gebunden. Und als so in Deutschland zwischen 1580 und 1600 einerseits die Einwirkung der Roll-

---

und: Die Arbeiten der Silberschmiede im Ornamentstich, Kunstgewerbeblatt VI (1899) Heft 1, S. 1 ff, Heft 2, S. 42 ff.), wie wir auf die sich jetzt andauernd mehrende Zahl von Nebenströmungen einzugehen imstande sind. In hundertjähriger Arbeit waren Vorlagen aller Art geschaffen und sicherlich in jeder Werkstatt auch in Menge gesammelt worden. Der Beeinflussungen, Vermischungen, Wiedergeburten gab es demzufolge seit 1600 eine erhebliche Zahl. Um so mehr schien es geboten, von hier ab noch einseitiger die eigentliche Rollwerkentwickelung für sich herauszuschälen, um die feste Linie nicht zu verlieren.

werkbewegung auf die maureske Bandfüllung die gänzliche Auflösung der Geschlossenheit des Linienzuges zur Folge hatte, da vollzog sich andrerseits der Anschluss des nun selber erlahmenden plastischen Rahmenrollwerkes an die niederländischen Beschlagformen.

Die Anfänge der niederländischen Beschlagformen lassen sich in Füllungen bis in die fünfziger Jahre zurückverfolgen. Wenn man in jener Zeit etwa ein rechteckiges Feld auszugestalten hatte, so bildete man einen Randstreifen aus, der ungefähr zwei Dritteile der Breite und Länge des Planes bedeckend, ganz mit strengem Mauresken-Bandwerk gefüllt wurde. In das kleine freibleibende Mittelrechteck stellte man hierauf Tafeln ein, deren Ränder man mit den bekannten frühen Rollwerkfahnen in die gerade und eckig gebrochenen Bänder der Maureske einhängte und verschränkte. Das gegen die Streifen der Zungen in grosser Ueberzahl vorhandene Maureskenband beeinflusste nun in ständig zunehmendem Masse die Rollwerkfahnen zur Umbildung ins flach und eckig Gestreckte.[1])

Dieser starke Einfluss der Maureske hielt auch die Freikomposition des Rahmenrollwerkes von den dicht bewegten und nervig gekrümmten Formen barocker Art zurück, zu deren Ausbildung es in Deutschland gekommen war. Nach einfachen Frühformen von mehr baulichem Charakter[2]) bildete man auch den freien Rahmen nach dem Muster jener geschilderten Mittelfelder, und hinderte so im besonderen bei Doppelrahmen die Verschmelzung der beiden Körper zu einem Vollgebilde, die ja in Deutschland gerade für den Höhepunkt der Entwickelung so bezeichnend war. Wenn man in den Niederlanden zwei Rahmen im Verbande zu bilden hatte, dann liebte man es, den vorderen gerade, in sich gestreckt und steif zu bilden, den hinteren wie umschlingend anzulegen und nach vorne zu biegen. Diese Art, durch ein hinteres aktives Gebilde ein vorderes passives umklammern zu lassen, blieb stets die beliebtere, die Umschlingung

---

[1]) Sylvius, Mauresken 1554 (B. K. 373); Vredeman, Kartuschen, um 1560 (B. K. 377).

[2]) Bos, Füllungen um 1550 (B. K. 370); Bos, Kartuschen, um 1550 (B. K. 372); Corn. Floris, Veranderinghe 1556 (B. K. 374).

wurde anstelle der deutschen Verschlingung gebracht. Und selbst dort, wo auch den vorderen Rahmen die Bewegung ergriff, blieb der Gesamtcharakter ein viel ruhigerer und gehaltenerer. Schon das Material trug dazu bei, das toter als in Deutschland, nicht so elastisch-lebendiger Natur war, und immer mehr einen festen, holzmässigen Charakter bekam. Der Rahmen selber nahm dabei Formen der Tischlerei wie Leisten, Kehlen, Riefelungen, Kanneluren an, und konnte sogar klare architektonische Ausbildung eines Gebälkes, selbst mit Zahnschnittgesimse, zeigen.[1])

Schon in den siebziger Jahren näherte sich der vordere Rahmen immer mehr dem Rande der Fläche. Zwar wuchsen die Streifen und Balken noch immer von der Mitte nach aussen, so lange das Zentrum als Schrifttafel oder Maske die Hauptsache blieb. Wenn aber die ganze Komposition in vertieftem Felde gedacht wurde, konnten sich die Bänder von innen an den stufenförmig erhöhten Rand anlegen und in der vertieften Fuge rundherum festwachsen, indem die äussere Konturlinie verschwand. Die Flächenströmung konnte so vom Rande her zur Mitte zu gehen.[2])

Im letzten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts kam in dieser weit vorgeschrittenen Ausbildung der niederländische Beschlag nach Deutschland. Damals trat hier gerade das plastische Rahmenrollwerk an zweite Stelle zurück, und die erschlaffenden Formen schlossen sich an die Gestaltung des niederländischen Beschlages an. So kam es, dass die gekrümmten Zungen der Rahmen nach ihrer Streckung in weit überwiegendem Masse geradlinige Fügung annahmen.

In den mannigfachsten Zusammenstellungen wurde dieses Beschlagwerk ausgebildet. Es drängte sich als Schmuck an die Säulen, als Konsole in die Ecken, als Schild an die Wand, es

[1]) Vredeman, Variarum protractionum libellus, Antwerpen 1557. Nagler, Mon. II. 2149. 14 (B. K. 375): Jak. Floris, Compertementen. Antwerpen 1564 (B. K. 380): Jak. Floris, Compertimentorum Genus 1566. Nagler, Mon. I. 959. 14. III. 759. 3 (B. K. 381); Jak. Floris, Compertimenta, Antwerpen 1567. Nagler, Mon. I. 959. 15 (B. K. 382).

[2]) Ortelius, Deorum Dearumque Capita, Antwerpen 1573 (B. K. 386).

belegte die Flächen, hängte sich aussen an Rahmen, bildete seitliche Verzierungen, baute Krönungs- und Abschlussmotive. In allem aber suchte er die Rückwand, den Anlehner. Sein Verhältnis zum Grunde war so wesentlich, dass das Beschlagwerk fast als reziprokes Ornament erscheint. Wenn es auch nie zur tatsächlich reziproken Ausbildung von Muster und Grund kam, so erkennt man doch an dem Eigentümlichen des flachen Anlegens und festen Anpressens, wie sehr der Beschlag an die Unterlage gebunden war, wie sehr er ihrer als wesentlicher Ergänzung, als Folie bedurfte.

Mit der Umbildung des plastischen Rollwerks in den Beschlag änderte sich auch der Schmuck der Formen. Während der volle Rahmen als Tragegerüst für alle möglichen Dinge hatte dienen können, musste man jetzt in Rücksicht ziehen, dass sich nach Streckung der Zungen bloss mehr ein Ausschnitt des Profils zeigte, wo früher eine plastische Aufrollung gewesen war. So musste die frühere Stopffüllung der Ecken und Windungen, das Hineinstellen und Durchstecken von Blumen, Figuren, Masken fallen gelassen werden, sobald das Gebilde so flach wurde, dass es keine körperlichen Ecken mehr zeigte. Dadurch begannen die Kompositionen etwas kahl zu wirken, und die flachen Bänder zogen als leere Konturformen Schmuck an sich. Die Ausstiche und Ausschnitte aus den Fahnen waren schon früher vielfach vorgekommen und wurden jetzt nur systematisch verwendet und regelmässig angeordnet; ausserdem besetzte man die noch übrigbleibende Fläche reich mit Edelsteinen, Bossen und Rauten. Damit hatte sich das Schmuckprinzip allerdings geändert, indem dort, wo früher die Zier und das Füllsel zwischen die Bänder, in die Bildschicht gestellt, gestopft und gehängt wurde, jetzt die flach gepressten Formen durch ein Aufgesetztes dekorativ bereichert erschienen.[1])

---

[1]) Der Beschlag wurde in ausgedehntem Masse, weit mehr als das plastische Rahmenrollwerk, in der Praxis verwendet. Infolgedessen findet man in den Möbel- und Architekturvorlagen ein reiches Material. Z. B. Guckeisen, Schweyf Buch, Köln 1599 (B. K. 808); Dietterlein, Architectura 1594 (B. K. 1005 u. 1006), Fsch. 81 Nr. 128, Wessely, III. 201, 202; Fsch. 79 Nr. 154; 80 Nr. 121; 81 Nr. 28, 29; 82 Nr. 54; 83 Nr. 144; 84 Nr. 197;

Neben diesem Beschlagwerk blieb aber die Anwendung des plastischen Rollwerkrahmens erhalten — mit ein Zeichen dafür, dass dieser nicht allein aus sich selber jene Formen entwickelt hatte. Denn bei immanenter Wandlung einer Form in die andere pflegt die frühere völlig zu verschwinden; bei erzwungener Abdrängung vom eigenen Wege aber bleibt sie häufig als Unterstrom — wie etwa spätgotisches Gefühl in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts — oder als Nebenform bestehen. So wurden auch jetzt noch weiterhin plastische Rollwerkrahmen gebildet, wenn sie auch in der Intensität ihrer Kurvenschwünge und in der Fülle ihrer Gestaltung zurückgegangen waren.

Drei Haupt-Formengruppen sind damit — nach Ausschaltung des Kleinornamentes der Goldschmiede — gegeben, die an der Wende des sechzehnten Jahrhunderts die Entwickelung ins siebzehnte Jahrhundert hinüberführten: das Rahmenrollwerk, der Beschlag und die Keulenschwung-Flächenfüllung. An allen dreien erwies sich das Gesetz der produktiven Synthese, als durch Auftreten eines neuen Gedankens, der sich auf eine einzelne Eigenschaft ihrer Gestaltung bezog, die ganze Form neue Lebenskraft bekam, in neuem Aufschwunge die Entwickelung zur ständigen Verkleinerung und endlichen Beruhigung ihrer Bewegung unterbrach, und ihr Ende um Jahrzehnte hinausschob. So blieb bis zum Anschlusse an französisch-italienische Formen in der Epoche des „klassizierenden Barockstiles" nach der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die Entwickelung von den drei Gruppen des Rahmen-Knorpelwerks, des Beschlag-Knorpelwerks und der sogenannten Schweifgroteske, der muskulösen Umbildung des Keulenschwunges, beherrscht.

---

85 Nr. 138, 184; Fsch. der Ren. (1877) Nr. 132; Krammer, Architectura 1600 (B. K. 1008); Meyer, Architectura 1609 (B. K. 1010); Iselburg, Grottessken Buch 1625 (B. K. 52 m).

DRITTES KAPITEL
DAS KNORPELWERK

Gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts lässt sich eine starke Neigung zur Organisierung des bis dahin ideell gebildeten Materiales allenthalben beobachten. Vielleicht bestärkt durch das mannigfache Wiederaufleben spätgotischer Bildungen in jenen Zeiten kam man dazu, den Phantasiestoff des Rollwerks in eine muskulös lebendige Masse umzubilden, die in sich bewegungsfähig ihre Oberfläche durch Furchung, Bauchung und Buckelung von sich selbst aus und ohne fremde Zutat reich gestalten konnte. Die Aehnlichkeit sowohl mit der spätgotischen organischen Materie selber, als auch mit ihrer Weiterbildung ins Trockenere, Sterilere der tuchartigen und stoffmässig gelappten Formen ist eine sehr grosse. So wie dort die durchaus belebte Innenform die Bewegung auch in die dritte Dimension, in die Tiefe des Körpers hinein geführt hatte, so begann auch hier die Materie, an sich lebendig und voll von eigenem Gestaltungswillen, die Gebilde mit einer von innen aus treibenden Kraft zu erfüllen. Jener Charakter des von sich aus Beweglichen, des phantastisch Lebendigen kommt in die Formen, der aller Erfahrung des gewöhnlichen Lebens widerstreitet und Dinge beseelt, die eigentlich aus totem Materiale gebaute Handwerkerstücke sein müssten.

Dieses muskulöse Ornament, das K n o r p e l w e r k, ist seit jeher von der Kunstgeschichte sehr abfällig behandelt worden. Es wird sich schwerlich eine Formung finden lassen, die so einmütig verurteilt wurde, und die ein so selbstverständliches Aburteilen, ohne jedes Bemühen um die Besiegung erfahren musste wie diese. Es ist, als stünde es gar nicht dafür, sich des näheren mit einer so offenbar verworfenen und zu verwerfenden Bildung abzugeben.

Ohne vieles Suchen seien einige Urteile zusammengestellt.

D o h m e, Studien zur Architekturgeschichte des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, Zeitschrift für bildende Kunst 1878, S. 290 f.:

„Die Phantasie würde erlahmen, noch verschrobenere, verschnörkeltere und ausschweifendere Formen zu erfinden, als seit

1580 etwa . . . die deutsche Renaissance bis an die Grenze äusserster Verwilderung führen . . . Während aber in Deutschland die schwere Notzeit des Krieges das Leichentuch über die in ihren eigenen Auswüchsen erstickende Kunst breitete . . ."

Ebe, Die Spät-Renaissance, 1886, I. S. 416:

„Diese Art zu verzieren, bei der die Ornamente wie aufgerollte Ohren aussehen, ist vielleicht die schlechteste Abart des Barockstils. Alle Blattformen verschwinden, oder sie werden so dargestellt, als wenn sie aus Lebkuchen beständen."

Göller, Die Entstehung der architektonischen Stilformen, 1888, S. 358:

„Das Ende vom Lied . . . ist die Auflösung in ein Wirrsal, wie es etwa der Zuckerbäcker mit einer breiartigen Masse aus einem Papiertrichter auf die wagrechte Fläche hintropfen lässt, und wie es nur im sinnlosen Schnörkelwerk der indischen Barockarchitektur seinesgleichen findet."

J. v. Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, 1888, S. 169 f.:

„Welch ein rohes, hässliches Ornament hatte sich gegen die Mitte des Jahrhunderts aus dem Schweifwerk herausgebildet! ein Ornament, das aus lauter Ohren zusammengesetzt zu sein scheint, und dieses Ornament wurde gezeichnet, in Metall getrieben, in Holz geschnitten und in Büchern herausgegeben . . . Erst während des Krieges gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts gehen sie in jene wilde, plumpe, schwerfällige und zugleich sinnlose Art über, welche den Charakter der Barockzeit kennzeichnet."

Back, Die Hauptwerke des Ornamentstiches vom Stil Louis XIII. bis zum Stil Louis XV. Bayerische Gewerbezeitung 1897, Nr. 13, S. 309 f.:

„ . . . . . das Ornament erhält einen geradezu qualligen Charakter . . . und die Folgen von Umrahmungen des Rabel lassen an Scheusslichkeit alles hinter sich, was der Ohrmuschelstil sonst hervorgebracht hat."

Bezold, Baukunst der Renaissance in Deutschland (Handbuch der Architektur II. 7), 1900, S. 108 und 268:

„Die Rippen des schlaffen Akanthuslaubes werden mit Reihen von warzenartigen Auswüchsen besetzt; die Kartuschen, welche stets an ein lederartiges Material denken liessen, werden

zu widrigen Massen von auf- und abquellenden Flächen, welche das Aussehen haben, als ob sie aus weichen, frisch abgezogenen Fellen gebildet wären. Es ist das sogenannte Knorpelwerk. Wohl das wüsteste von den grossen Grabmälern . . . Bald nach Beginn des siebzehnten Jahrhunderts beginnt der Verfall des Rollwerkes; aus seiner Auflösung geht der schreckliche Knorpelstil hervor."

Es kann nun keinem Zweifel unterliegen, dass die Formen des Knorpelwerkes zu ihrer Zeit die Gemüter ästhetisch ebenso befriedigt haben, wie das irgendeine Kunstform irgendwann mit ihrem Publikum tat. Die Intensität des künstlerischen Genusses an sich ändert sich ja weder im Laufe der Zeiten, noch im Niedergange von höher kultivierten zu weniger vorgeschrittenen Individuen. Das völlige Erfülltsein und Ergriffensein in der Ekstase ist an sich immer gleichen, nämlich höchsten Grades, wenn es unter Hemmung aller übrigen psychischen Vorgänge unsere Aufmerksamkeit an dem affizierenden Gegenstande festhält. Wenn wir hier werten wollen, dann müssen wir von unserem Standpunkte aus die I n d i v i d u e n werten, indem wir sie, immer bedingt durch unsere eigenen und unserer Erzieher Lebenserfahrungen, als mehr oder minder bedeutend oder irgendwie anders beschaffen bezeichnen, w e i l sie sich von der vorliegenden Tatsache in Leben oder Kunst ergreifen liessen. Dass es aber nicht angeht, die oben angeführten Ausdrücke ohne weiters auf eine ganze Zeit anzuwenden, die geradeso ihre grossen Männer und ihre grossen Gefühle gehabt hat wie jede andere, dürfte unbestreitbar sein. Dem Bemühen nun, eine halbwegs stichhaltende Erklärung dafür geben zu können, wieso eine Formenausbildung, die länger als eine Generation hindurch herrschend und beliebt gewesen ist, in der Folge so allgemeiner Verurteilung begegnen konnte, sei ein kurzer psychologischer Exkurs verziehen.

Wenn Dinge der Aussenwelt auf uns einen bestimmten Eindruck machen, der in stärkerem Masse lust- oder unlustbetont ist, so wird es in den meisten Fällen auch nach längerer Zeit noch möglich sein, durch Wiederherstellen des objektiven

Anlasses auch jenes ursprünglich empfundene Gefühl, wenn auch mit Intensitätsschwankungen, in uns von neuem zu erregen. Dieses Wiederaufsuchen des objektiven Anlasses kann entweder auf eine tatsächliche Wiederholung des Geschehnisses in der Wirklichkeit ausgehen, oder es kann in einem möglichst intensiven Heraufholen des Erinnerungsbildes aus unserem Gedächtnisse bestehen, oder es kann drittens auf einer künstlichen, und mit der Zeit künstlerischen Reproduktion des stattgehabten Vorganges beruhen.

Ob diese Reproduktion Abbilder der Tatsächlichkeit (Bilderschrift und bildende Kunst), oder ob sie deren sprachliche Bezeichnungen (Wortschrift und Dichtkunst) benützt; ob sie darauf ausgeht, denen, die das Geschehnis bereits einmal erlebt haben, als kräftigste Erinnerungstütze zu dienen (Kunstwerk im Auftrage), oder ob sie solchen, denen jenes Ereignis und damit jenes spezifische Erlebnis noch fremd ist, diese Sensation erst vermitteln will (unabhängig geschaffenes Kunstwerk) sind nur Spezialfälle des obigen Tatbestandes.

Ein Neues kommt aber hinzu, sobald wir bemerken, dass jenes von irgend einem äusseren Vorfalle erregte Gefühl häufig so starke Selbständigkeit besitzt, dass es für die Selbstbetrachtung isoliert werden kann, und wir zuweilen sogar imstande sind, es auch sprachlich fest zu bezeichnen (Freude, Zorn, Sehnsucht). Weiter entdecken wir dann die Möglichkeit, jenes Gefühl ganz unabhängig von seinem äusseren Anlasse direkt und aus uns selbst heraus durch irgendetwas wiedererkennbar zu bezeichnen, was gar keine eigentliche Gegenstandbedeutung hat (Linienkurve, Farbenkomplex, Tonfolge). Ein derartiges, auf Grund unserer inneren Erfahrung von uns erfundenes und vorerst nur uns selbst unmittelbar verständliches Zeichen für ein Gefühl nennen wir ein Symbol dieses Gefühles.

Bei der gewünschten und gesuchten Wiederempfindung der ursprünglichen Sensation wird mein Verhalten den beiden möglichen Fixierungen gegenüber ein durchaus verschiedenes sein. Der objektiv-gegenständlichen Festlegung, dem Abbilde des ursprünglichen Affektionsgegenstandes selber werde ich ähnlich entgegentreten wie einem echten Naturstücke: ich werde passiv bleiben und werde das Abbild als Naturobjekt auf mich wirken lassen, werde mich von ihm affizieren lassen, um jene ge-

wünschte Gemütsbewegung wieder in mir aufsteigen zu fühlen.[1]) — Der anderen Fixierung aber, die bloss ein Zeichen, ein Symbol ist, das ich aus einem Gefühl heraus auf gewissen psychischen Gegebenheiten fussend, mir selbständig erfunden habe, kann ich als Objekt nichts jenem Ursprungsgefühl Gleichendes abgewinnen; es bleibt als Ding betrachtet immer blosse Tonfolge, Farbe, Linie. Im Suchen nach der Möglichkeit nun, jene ursprüngliche Gemütsverfassung, in der und aus der das Symbol geschaffen worden war, assoziativ wieder in mir heraufzuzwingen, gerate ich auf den Weg des Einfühlens. Ich bin im Betrachten nicht mehr passiv, sondern selber tätig, ich bemühe mich so lange, durch Aufnahme der Form mit dem Ohr oder mit dem Auge und durch inneres Nachleben mit Hilfe meines Körpergefühles, dieses Symbolobjekt in meiner Vorstellung als ein eben erst Werdendes und Geschehendes lebendig zu machen, bis es auf dem Wege der rückläufigen Assoziation jenes ursprüngliche Gefühl, aus dem heraus es erfunden worden war, wieder heraufgeholt und in ständigem Wechselspiele zu genügender Intensität erregt hat.

Ist nun das Symbol nicht von mir selbst geschaffen worden, so muss ich Aehnliches wie der Erfinder auch selber schon erlebt haben, um nachfühlend sein Zeichen richtig begreifen zu können. Dabei kann es vorkommen, dass ein mir vorerst unverständliches Symbol durch Auslegung und Erklärung seine Fremdheit verliert, indem es bei der Namennennung des Gefühles, das durch jenes Zeichen ausgedeutet wurde, zu dessen Wortassoziation kommt, und so bei allmählichem Ersatze der Wortbezeichnung durch das Symbolzeichen dieses endlich auch direkt als Ausdrucksform jenes Gefühles verstanden wird.

In der Folge haben sich die Menschen nach dem Vorgange der Arbeitsteilung Einzelne ihrer Mitglieder dazu bestimmt, ihnen diese Möglichkeit des Geniessens unabhängig von den spärlich oder reicher fliessenden Quellen der Aussenwelt zu verschaffen, Einzelne, die zum objektiven Abbilden der Gegenstände der Aussenwelt oder im Erfinden von Symbolen für die

[1]) Hierher gehören auch die rein physiologischen Wirkungen der Empfindungen als Ergebnisse einer unmittelbaren Beeinflussung durch ein äusseres Objekt.

inneren Lustgefühle besonders geschickt waren. — Und wenn auch mit fortschreitender Kultur und ständig zunehmender Kompliziertheit des Seelenlebens jene beiden Reihen sich sehr miteinander vermischten und ineinander verwuchsen, so ist es psychologischer Analyse doch auch heute noch möglich, diese beiden Urgruppen des künstlerischen Schaffens im Komplexe der Kunstwerke deutlich zu erkennen und zu sondern. So werden sich beispielsweise selbst in einem Porträt neben der objektiven Fixierung des Dargestellten mannigfache zu subjektivierende Elemente nachweisen lassen, teils solche, die sich auf Gefühle beziehen, die der Porträtierte im Künstler erweckte und die dieser dann in Linien- und Farbensymbolen in das Objekt hinein verarbeitete, teils auch solche, die dem Künstler selber als Individuum mit eigenem Seelenleben angehören, und die uns neben dem Porträtierten oft auch noch den Porträtierenden erschauen lassen.

Der Konsument aber, der Geniesser, muss immer wissen, was ihm der Künstler in jedem Falle bieten will: ob Objekt oder Symbol. Die objektive Fixierung wird er unmittelbar verstehen; das Symbol kann er nur begreifen, wenn er innerlich ähnlich geartet ist. Ist dort bloss ein Erkennen des Objektes in seiner Tatsächlichkeit vonnöten, so kommt es hier auf das begreifende Herausfühlen der Beziehungen zu unserem Innenleben an; wird dort der Geniesser unmittelbar vom Objekt affiziert, und in ihm damit das Gefühl direkt als ein die Wahrnehmung begleitender Tonus erweckt, so muss er sich hier in das Symbol so lange einfühlen, bis er rückwirkend, assoziativ jetzt auf Grund seiner eigenen Lebenserfahrungen, jene Stimmung in sich erregt findet, aus der heraus das Symbol vom Künstler geschaffen worden war.[1])

[1]) Für den Fall, dass diese Aufstellung den Tatsachen entsprechen sollte, liessen sich einige Folgerungen allgemeinerer Art aus ihr ziehen. Vor allem aber wäre ein psychologischer Einteilungsgrund aller gemütbewegenden Dinge gegeben, der einen kontinuierlichen Uebergang von der Natur zur Kunst herstellen würde. An den reinen „Erschütterungsfall" des Naturgeschehens würden sich unmittelbar die verschiedenen Einzelkünste anschliessen, und von der objektiven Nachbildung vorhandener Gegenstände in langsamem Zunehmen des symbolischen Elementes

Indem wir von hier aus auf die vorher angeführten Urteile über das Knorpelwerk zurückblicken, kann zum Verstehen der Einmütigkeit jener Misswertungen besonders die Bemerkung Göllers führen, dass nur im sinnlosen Schnörkelwerk der indischen Barockarchitektur das Knorpelwerk seinesgleichen finde. Die Schnörkel des indischen Ornamentes sind nicht Abbilder irgendwelcher Dinge, die bei der weitgehenden Gleichartigkeit aller Gegenstände auf der ganzen Erde allen und auch uns ohneweiters verständlich wären, sondern sie gehören zu jener anderen Gruppe von Kunstobjekten, speziell zu den Linien- und Flächensymbolen, die in ihrem wirklichen inneren Gehalte nur durch Einfühlung verstanden werden können. Das Seelenleben der Inder aber ist so sehr von dem unseren verschieden, dass es zu einer Gefühlsassoziation bei diesen uns völlig fremden Symbolen nicht kommen kann, und wir von unserem abendländischen Standpunkte aus als sinnlos ansprechen, was für den Erfinder und seine Genossen sicher tausendfältige sinnvolle Beziehung zu ganzen Gefühlskomplexen hat. Was hier nun die Fremdheit des Volkes und die Ferne des Ortes mit sich bringen,

---

über die bildenden Künste, die Dichtkunst, die Musik zu den vorwiegend symbolischen Künsten des reinen Ornamentes und der Architektur führen. Wenn dabei auch das direkte Affiziertwerden von seiten des Objektes und die Nötigung des Einfühlens in symbolisierende Elemente fast durchaus nur in Vermischung vorkommen (indem von uns auf dem heutigen Kulturstande selbst in die Natur und deren Vorfälle schon symbolisierende und demgemäss zu subjektivierende Linien und Formen hineingesehen werden), so findet sich doch an den beiden Enden jener Reihe der gemütbewegenden Dinge und Geschehnisse eines von den beiden Elementen so deutlich bevorzugt, dass es als charakteristisches angesprochen werden kann. — In einer Uebung bei Prof. Herrmann (dem ich neben allgemeiner psychologischer Schulung so viel an speziellen Anregungen verdanke, dass ihn die vorliegende Arbeit mannigfach an seinen Satz erinnern dürfte, es sei die Freude guter Lehrer, von ihren Schülern allenthalben plagiiert zu werden), lernte ich, bereits im Besitze der obigen deduktiven Ableitung, aber noch nicht in der Erkenntnis ihrer Anwendungsmöglichkeit für ein System der Künste, eine ähnliche Einteilung kennen, die allerdings die Bezeichnungen teilweise umgekehrt verwendete. Symbolkünste hiessen, wenn ich richtig verstanden habe,

das kann in anderen Fällen auch bei stammverwandtem Volke die Ferne der Zeit vereint mit einer starken Entfremdung gegenüber den Gefühlen einer früheren Kulturperiode bewirken. Denn ebenso wie vielfach das Schwinden des Verständnisses für eine Wortbedeutung, also für das Wortsymbol eines Dinges, beobachtet worden ist, kann auch das Verständnis für das Linien- und Flächensymbol eines Gefühles verloren gehen. In derartigen Fällen werden wir aber immer dazu neigen, Nächstliegendes zu assoziieren: Worte bringen wir mit zufällig ähnlich klingenden anderen Worten von uns bekannter Bedeutung zusammen; Linien, deren innerer Wert uns fremd geworden ist, verbinden wir mit irgendeinem uns bekannten Objekte, mit dem sie eine gewisse gegenständliche Aehnlichkeit aufweisen.

So kam man auch beim Knorpelwerk, der sicher in weitestem Umfange als symbolisierende Linien- und Flächenbewegung geschaffenen Ornamentik der deutschen Spätrenaissance, darauf, reale Objekte heranzuholen, deren Abbilder man in den Formen zu sehen glaubte. Diese Gegenstandassoziationen führten aber nicht nur auf Ohrmuscheln, sondern

---

diejenigen, die sich einen „Träger" ihrer Gefühle in Gegenständen der Aussenwelt oder in Erzeugnissen der Phantasie suchen, Ausdruckskünste jene anderen, die sich direkt, ohne Umweg über einen Gegenstand entladen, so dass das Gebotene unmittelbar die Sprache des Auszudrückenden ist. Demgemäss deckt sich die frühere Reihe zum grossen Teil mit dieser mir vorher bekannten, nur dass jene, gemäss der allgemeineren psychologischen Aufstellung, aus der sie sich als Folgerung ableiten liess, auch alles Naturergreifende in lückenlosem Anschlusse mit umfasst. Diese Erweiterung scheint mir eine noch ausgedehntere Anpassung der Gedanken an die Tatsachen zu vermitteln, auch schon aus dem Grunde, weil Kunstwerke in Unzahl vorhanden sind, die bloss eines gegenständlichen Erschütterungsfalles oder irgendeiner objektiven Fixierung wegen bestellt oder auch frei geschaffen worden sind. Für nüchterne Betrachtung, die nicht von vornherein jedem Kunstwerke mystischen oder geoffenbarten Charakter glaubt beilegen zu müssen, kann in diesem Verschütten der „Kluft" zwischen „Natur" und „Kunst", in dem Aufnehmen jedes uns gefühlsmässig berührenden Naturfalles in die kontinuierliche mit dem abstraktesten Gefühlssymbole endende Reihe auch gar nichts die Kunst Entehrendes enthalten sein.

recht häufig auch auf „scheussliche und schreckliche", manchesmal sogar auf direkt ekelhafte Gebilde. Man glaubt im besonderen nicht allzuselten die Bilder der geöffneten Leibeshöhle mit ihren durcheinanderlaufenden und sich ineinander verfilzenden Linien der inneren Organe vor sich zu sehen. So werden Attribute wie „wild, plump, sinnlos, wüst, quellend, quallig, breiartig, widrig, schrecklich und scheusslich" erst deutbar: sie treffen die Objekte, die wir assoziieren, nicht die Gefühle, die jene Vorgänger symbolisieren wollten.

Es ist ja auch von vornherein selbst für die wildesten Kriegszeiten unwahrscheinlich, dass man allüberall, an Kanzeln, Altären und Grabmälern, auf Schüsseln, Rahmen, Spiegeln und hunderten von Gebrauchsgegenständen Ornamentformen angebracht hätte, die an Tod und Schrecken, Blut und Verwundung erinnerten. Gleichwohl müssen wir uns aber Erschütterungen schwerster Art vergegenwärtigen, wir müssen an Reformation und Gegenreformation mit allem seelischen Auf und Ab, an den jahrzehntelangen Wurf und Gegenwurf zwischen Kaiser und Reich, an die andauernde Erregung denken, die über Land und Städten lag, bis nach dem unerhörten Entsetzen des dreissigjährigen Krieges Deutschland zwei Drittel seiner Bewohner verloren hatte: um das in sozialem Sinne vielleicht nicht mehr ganz normale Seelenleben jener Zeiten zu verstehen. Und so weit es noch minder geschultem historischem Gefühle möglich ist, jene Gebilde des Knorpelwerks als Linien- und Flächensymbole zu fassen, möchten wir eine robuste und derb sinnliche, vielleicht manchmal selbst plump gemeine, dabei aber kühne und rach entschlossene Gesinnung aus ihnen lesen, die mehr vom gegenwärtigen Genuss und starker Macht- und Sinnenliebe als vom Wert ethischer oder intellektueller Ideale erfüllt war. —

Die Neigung, das Material der Ornamentformen zu organisieren, setzte also in Deutschland deutlich in den neunziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts am Keulenschwung der Füllungen ein.[1]) Es kam dabei anfänglich vielfach zur An-

[1]) Winkler, Die Gefäss- und Punzenstecher der deutschen Renaissance, Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen 1892, S. 93 ff. — S. 96: „In Flindts frühen Arbeiten macht sich bereits die beginnende Umgestaltung des Rollwerkes zu pflanzlichen Formen bemerkbar, die gleichmässigen Bandformen und Rollenden werden dünn und erhalten

lehnung an organische Gebilde, die aber, gemessen an der allgemeinen Neigung der ganzen Zeit, nur als Hilfsbildungen angesprochen werden können. Des neuen Gefühles noch ungewohnt und es vorerst noch unsicher erprobend, liess man Bandstücke, besonders leicht an den Enden, in organische Formen übergehen. Mehr oder minder knorpelige Dinge wurden dazu herangeholt. Flügel und Kopf des Adlers waren ihres gelenkigen Ansetzens wegen beliebt, ein Keulenschwung wurde zum Greif und so als Vogelkörper muskulös bewegt, ein anderer im Gegenschwung gebrochen, wurde mit Klaue zum Löwenfuss, einen Schild liess man in einen Schneckenkopf enden, spiralig gedrehte Zünglein traten auf, Rankenstengel wurden zu Hilfe genommen; dennoch aber war selbst in den Anfangsbildungen das Gefühl, es mit organischer Materie zu tun zu haben, bereits hinreichend, um etwa einen Engelleib unmittelbar in zwei spiralig um sich gedrehte Keulenschwünge ausgehen zu lassen.[1])

Nach 1600 war die Sicherheit in der Verwendung der organisierten Materie gross genug geworden, um das, was von den tierischen und pflanzlichen Gestaltungen Verlegenheitsbildungen gewesen waren, aus den Füllungen immer mehr zurücktreten zu lassen. Doch blieben auch in der Folge die Fälle häufig, in denen Lebendiges in die Formen verarbeitet wurde. Deswegen aber das ganze Ornament als objektiv gewollt, als gedachten wirklichen Muskel oder Teig aufzufassen, geht nicht an. Eine Tierform kann objektiv gewollt, sie kann aber auch der ihr eigenen Linienbildung wegen von der subjektiven Seite aus assoziiert werden. Und so wie frühe leichte Grotesken

---

[1]) Flindt, Buch mit 40 stücken, 1594 (B. K. 622), Randornamente, um 1595 (B. K. 623), Gefässe, 1603 (B. K. 626); Sibmacher, Fysirungen, 1599 (B. K. 625).

---

vielfach vegetabilische Endungen in Zweig-, Blüten- und Blattgestalt. Bei Sibmacher und dem Meister A. P. haben die Blattformen bereits das Uebergewicht, und die Motive werden in eigentümlichen Kurven geschweift, während in Flindts letzten Arbeiten die Bildungen sich in seltsame Schnörkel und knollig-knorpelige, fast an Rokoko gemahnende Motive auflösen."

Ducerceaus um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts auf der Suche nach der feinen und gespannten Linie auf Tierformen kamen, die derartige Linien aufwiesen, so kam man hier vom organisierten Materiale her, das in symbolisierender Weise als Träger gewählt wurde, auf Bildungen, die mit weichen muskulösen Körpern sich dem Flächenzuge gut einfügten. So wurde auch nach 1600 namentlich der Gegenschwung leicht zum Tierfuss, indem der Knoten, in welchem die beiden Gegenkreise zusammenstiessen, zum knollig verdickten hochliegenden Fersenknöchel (dem Knie) sich wandelte; auch Flügel und weibliche Oberkörper blieben stets beliebt. Aber am Uebergange von der Figur ins Ornament markierte sich jetzt nicht mehr in hermenartiger Weise das andere Material, sondern Körper und Keulenschwung wuchsen als gleichartige lebendige Materie ohne Grenze ineinander. Und schon um 1610 hatten die Bildungen den stofflichen Charakter der ehemaligen Keulenschwünge bei fast völlig gleicher Grundform so durchaus geändert, dass sie in ihren Zusammenstellungen den neuen Namen der Schweifgroteske bekamen.

Ganz ähnlich wie die Keulenschwung-Flächenfüllungen im letzten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts meist um ein Mittelstück symmetrisch geordnet, schnellten sich die einzelnen Kolben einfach oder im Gegenschwunge über die Flächen, indem sie sich elastisch zusammenzogen und streckten. Dabei bildeten sich im Einzelnen einige Abweichungen gegen den Keulenschwung aus, die zum grössten Teil eine Folge der anderen Stoffart waren. So war es zu kleinen knotenförmigen Verdickungen der dünnen Auslaufstellen gekommen, da das knorpelig weiche Material keine spitzen Enden bilden konnte; auch kurze, rankenförmige Schösslinge gingen jetzt vielfach vom Keulenschwung ab, indem die kleinen Warzen leicht zu Knospen und Trieben wurden. Doch war trotz derartiger Unterschiede das Schweifwerk gegen die Keulenschwung-Flächenfüllung formal keine neue Bildung geworden. So zeigte es besonders im Wesentlichsten der Füllung, in der Gesamtanlage der Komposition, niemals einen spezifisch nur ihm eigenen Charakter, sondern liess es bei der alten Anordnung bewenden. Klar und in weiten Zwischenräumen aufgebaut, so dass viel vom Grunde sichtbar blieb, in feinen und leichten Berührungen, in seltener

und lockerster Verschränkung verkürzten und streckten sich gleichsam die muskulösen Rundschwünge. Und in der Annäherung an immer kleinere Affekte schien auch hier die Füllung auf den Wegen nach einem Rokoko, dem sie in lichten Hintergründen im Eindruck oft sehr nahe kam.[1])

Unter mannigfachen Zwischenspielen, neben Rückgriffen auf Früheres und neben mancherlei versuchtem Import blieb die Schweifgroteske in Deutschland die letzte typische Form einer reinen Füllung bis zur weitgehenden Lahmlegung deutschen Schaffens in der Folge des grossen Krieges. Vor der Mitte des Jahrhunderts schon seltener geworden, wurde sie vorerst durch die robustere, den rauhen Zeiten mehr entsprechende Knorpelfüllung des erweichten Beschlages ersetzt. Und als dann im letzten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts das Bedürfnis nach einer feineren Füllung wieder lebendig werden mochte, da kam, wohl von Frankreich aus und ohne merkbare Verbindung mit dem Vorhergehenden, das „Laub- und Bandlwerk" in Deutschland auf, das in merkwürdigem Zurückschrauben der Entwickelung die Füllung wieder auf jene Stufe brachte, die sie um 1550 eingenommen hatte. Dem Wesen nach gleicht das Laub- und Bandlwerk jenen noch nicht zersprengten Mauresken, die mit Arabeskenranken vermischt in spiraligen Weiterführungen der Bänder über die Ecken die Ausbildung freier Endigungen und den ersten Schritt zur Lösung des ineinanderlaufenden Gefüges zeigten. Hier waren Bänder gleicher Art mit denselben eingerollten Verlängerungen über die Winkelscheitel hinaus in ganz ähnlichen Kompostionen angeordnet, und ein Unterschied zeigte sich bloss darin, dass die Arabeskenranken verschwunden waren, und lose verstreute Blätter und Blattbüschel an ihrer Stelle sich in die Zwischenräume der Felder verteilten.[2]) In der Folge sollte auch dieses Bandlwerk wieder mehr oder minder zersprengt werden. Es bildete dann

---

[1]) Kilian, Newes Gradesca Büchlein, 1607 (B. K. 47g), Gradisco Buech, 1632 (B. K. 54), ABC Büchlein, 1627 (B. K. 2300); Christoph Jamnitzer, Grottesken Buch, 1610 (B. K. 48); Custodis, Chradesco Biechlen, 1619 (B. K. 50m); Schmischek, Groteschgen Büchlein, um 1635 (B. K. 55).

[2]) z. B. Eysler, Laub und Bandl Werk, um 1715 (B. K. 83).

im „Kurvenstil" der Spätzeit Ludwig XIV. das leichte und kurvige Stabwerk des Rokoko, das in graziösen Verschlingungen für Flächenfüllungen und zu leichteren Aufbauten aller Art verwendet wurde.[1])

Das gleiche Grundgefühl, das die Organisierung der Keulenschwungfüllung bewirkt hatte, führte auch zur Organisierung des Rahmenrollwerks und des Beschlages. War der hauptsächliche Unterschied zwischen Rahmen und Beschlag in dem Stoff und in der Form der Zungen gelegen, die beim Rahmen elastisch, beim Beschlag steifer und härter gebildet waren, so mussten jetzt seit der Erweichung alles Materiales diese beiden Linien stark in eine zusammenlaufen. Aeusserlich blieben sie zum grossen Teil nach der Art des Gegenstandes getrennt, der hier ein Rahmen, dort meist Füllung, Randschmuck, Konsole oder Leiste war; formal waren sie meistens darin unterschieden, dass der eckiger gebrochene Beschlag mit seinen schmäleren Zungen nach der Erweichung kleinere und krausere Innenform zeigte, als der in mächtigen muskulösen Zügen sich ordnende Knorpelrahmen. Die Entwickelung aber brachte bei beiden keine gesonderten Probleme. Und beide Formen wandelten sich dann auch zu gleicher Zeit, mit dem ausgehenden dritten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts, in ein weiches und breitlappiges Blattwerk, das aus dem Auslande eingeführt, die Eigenentwickelung des Knorpelwerkes unterbrach und die erschlaffenden Bewegungen in wiederum neuer barocker Fülle zu neuer Kraft und neuem Schwung emportrieb.

Der volle Rahmen der neunziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts wurde in jenem Gefühle, das der Umbildung des Keulenschwunges entsprach, ins weich Muskulöse umgestaltet. Im Beginne des siebzehnten Jahrhunderts hatte man mit Hilfe der besprochenen Anlehnung an organische Gebilde den ganzen Rahmen organisiert. Seepferde und Krabben erschienen in den Höhlungen oder als Wülste, an Asseln und Flügelgelenken, menschlichen Oberschenkeln und Armen, Elefantenrüsseln und knorpeligen Hälsen, an Formen, die an Tintenfische und warzenbesetzte Polypenarme erinnerten, an verquollenen, menschlichen

[1]) Jessen, Das Ornament des Rokoko und seine Vorstufen (1894), S. 5 ff. u. S. 9.

Fratzen schulte sich das Empfinden für die weiche und muskulöse Materie. Ganze Fabelwesen wurden bloss aus knorpeligen Substanzen, aus Hälsen, Schwänzen, Knorpelranken phantasievoll zusammengesetzt und als „Schnabelwild" herausgegeben.[1])

Bei den Doppelrahmen wurde dabei das ausgesprochene Verschlingen der Zungen aufgegeben. Alles dünn ausladende zog sich mehr ins Knollige und Breite zusammen und begünstigte ein Aneinanderpressen und Ineinanderkneten mehr als ein Verflechten. Dieses knetende Formen wurde auch am Stamme des Rahmens durchgeführt, der seine Dicke innerhalb der Grenzen ändern konnte, und so neben hügeligen Verstärkungen Höhlungen und Buchten bildete, über die sich die Zwischenschicht dünner hinüberzog. Dabei wurden in konsequentem Durchfühlen der Materialeigenschaften alle scharfen Ränder der Grenzen und Endigungen in rundlichen und stumpfen strähnigen Verdickungen gebildet, die an der glatten Kante in ähnlicher Weise entlang liefen, wie bei Naturgebilden der verdickte Rand einer Narbe die weiche Innenmasse vor dem Einreissen bewahrt. Die Hebungen und Senkungen brachten dann in ihrer zügigen Verbindung eine grosswellige Variation der Oberfläche, und in kräftigem Licht und Schattenspiel bildete man schöne und mächtig volle Formen.

Seit den zwanziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts ging die angeschlagene Entwickelung zur Durchteilung des einheitlichen Knorpelrahmens weiter. Die ineinanderfliessende Gesamtbewegung begann sich auf Hauptbahnen zusammenzuziehen, einzelne Muskelsträhne hoben sich immer klarer aus der Masse: die Fläche teilte sich in rechts und links parallel verlaufende Strömungen weichen Charakters, die zwischen sich ein Tal, ein Rinnsal hatten. Diese vertiefte, dünner gebildete Zone blieb frei von irgendwelcher Bewegung, wurde aber durch die Kräfte elastisch gespannt, die rechts und links in den verdickten Strähnen liefen. Denn diese Wülste hatten die Tendenz, sich

---

[1]) Christoph Jamnitzer, Grottessken Buch, 1610 (B. K. 48); Flindt, Schtucklein Etlicher Schnawlwaidt, 1611 (B. K. 49); Dietterlin d. J., Grottesken, um 1615 (B. K. 50).

zu befestigen und zu sichern, und zeigten damit das Bemühen, zu ihrer Verstärkung allseitig den elastischen Stoff an sich heranzuziehen. Im Konflikt der begrenzenden Bahnen musste das Mittelfeld ständig Material an die Hauptsträhne abgeben und dadurch an widerstandsfähiger Masse verlieren. Schliesslich wurde die Zwischendecke so dünn, dass die Einbuchtung völlig nachgab und in runder Oeffnung auseinanderging. Dadurch entstanden leere Stellen zwischen den Hauptsträhnen, rundlich und oval geformte Löcher, die den zügigen Charakter der Bahnen jetzt völlig hervortreten liessen. Seit den vierziger Jahren konnte das Zwischenmaterial völlig verschwunden und ein reines Bahnengerüst stehen geblieben sein.[1])

Die grosse Bewegung ging dabei weiter ihren Weg zur Verkleinerung. Die Muskelzüge wurden durch kleine kugelige Ein- und Ausdrücke in sich gegliedert, warzenförmige Bildungen, hakenförmige Strichelungen, kleine runde Querrinnen und Riefelungen traten auf. In dieser Entwickelung traf sich nach der Jahrhundertmitte der Knorpelrahmen dann noch mehr mit dem erweichtem Beschlag, bis er endlich gleichzeitig mit diesem in das barocke Laubwerk überging.

Die Erweichung des Beschlages hatte ein völlig müheloses und regelloses Durcheinander einer krausen Innenform gebracht. In ständig wechselnden Variationen wurden die verschiedenen Knorpelzüge durcheinandergeführt. Wie sich dabei die kleinen Zungen und Voluten aneinander und ineinander legten und pressten, schien gleichgültig, denn es wurde nur der Eindruck einer zerwühlten, durchaus verlebendigten Innenfläche gesucht. Der Kontur hatte zu sprechen gänzlich aufgehört, jeder hinzugebrachte Schmuck war verschwunden. Das ausgebildete Knorpelwerk war mehr noch als das volle Rahmenrollwerk der

---

[1]) Kilian, Newes Gradesca Büchlein, 1607 (B. K. 47g), Nevves Schildtbychlin, 1610 (B. K. 47s); Custodis, Fuggerorum Imagines, 1618 (B. K. 47); Müller, Compertament Buchlein, 1621 (B. K. 52); Custodis, Schildt Buech, 1630 (B. K. 53); Kilian, Emblemata, um 1630 (B. K. 53m), Gradisco Buech, 1632 (B. K. 54), Newes Schild Büchlein, 1633 (B. K. 47t); Clein, Sensuum descriptio, 1646 (B. K. 57). — Rabel, Cartouches, 1632 (B. K. 190).

achtziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts durchaus bewegte und wogende Innenform geworden.

Seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts war das Knorpelwerk ganz in sich verfilzt, verschlungen, kleingeteilt. Zungen und Fahnen, Ohren und Voluten, Keulen- und Gegenschwünge, Faltungen und Warzenarme: alles lief weich fliessend, frei und willkürlich wuchernd, bald wilder bald ruhiger, wie ohne Halt und Regel, in wirbelndem Durcheinander und Auseinander über die Fläche. Die Hand des Zeichners war in fortwährender Bewegtheit und ständiger Richtungsänderung von Biegung zu Biegung. Keinerlei grosse Linie sprach im Verbande der kleinkalibrigen bewegten Flächenstückchen, und eine vielleicht zum Teil als etwas anmassend und verwildert anzusprechende Gesinnung gab sich in den Bildungen kund.[1])

Da kamen Ermüdungsbahnen in die versponnene, durcheinanderlaufende Flächenbewegung. Zehn Jahre etwa hatte man sich der freiesten und gänzlich ungebundenen Formenbelebung erfreut, als um 1660 die Bewegung abebbte, zurücksank. Schmale hohle Halbrinnen von etwas sterilem Charakter, die aufgeschnittenen Därmen ähnlich sehen, legten sich durch das Gewoge. Die tropfenförmige Flächenbewegung lief in dünnen Rinnen zusammen. Die temperamentvolleren Kleinformen wurden dadurch zu schwächeren Gruppen zerschnitten, auf die Zwischenräume beschränkt, an die zweite Stelle verwiesen. Die grösseren Züge der Rinnen vermehrten sich, fügten sich immer enger und trockener aneinander, glätteten ihre Innenwand und brachten so Ströme ruhigeren Laufes in das verknorpelte Gewoge.[2])

In dieser Zeit, um 1660 etwa, setzte der ausländische Einfluss in Deutschland ein. Im katholischen Süden vielleicht mehr italienischer, im protestantischen Norden mehr französischer

---

[1]) Unteutsch, Zieratenbuch, um 1650 (B. K. 58); Kasemann, Architectur, 1653 (B. K. 1017); Leuthner, Gründliche Darstellung, um 1660 (B. K. 1017m).

[2]) Horn, Ziraten Buch, um 1660 (B. K. 58m); Erasmus, Seülen-Buch, 1666 (B. K. 1019); Feinlein, Schreinerbuch, um 1670 (B. K. 61).

Herkunft, zeigten die eingeführten Formen doch in ihrem Wesen keinen Unterschied. Denn Frankreichs dekorative Kunst war gerade in dieser Zeit stark italienisch, im besonderen römisch gesinnt. „Noch zu Lebzeiten Ludwigs XIII., namentlich durch den mächtigen Minister Kardinal Richelieu (gest. 1642), war der klassische Geschmack zunächst in der Literatur durchgedrungen. Bald griff man auch in der Baukunst, der Dekoration, dem Ornament auf die antiken Ideale zurück. Im Jahre 1648 wurde die Akademie der schönen Künste als die Hüterin dieser klassischen Kunstrichtung begründet. Französische Künstler . . . verbrachten lange Jahre in Rom; Architekten und Handwerker folgten . . . Was in Rom erlernt war, ward in Paris verarbeitet. Seit etwa 1650 beherrschte der antikisierende Geist die ganze französische Kunstübung . . . Aus den Täfelungen verschwanden die Kartuschen und die kecken gerollten Umrisse . . . Auch das Füllungsornament greift auf die Antike zurück. Der Akanthus mit seinen vollen Ranken und breitem Laub wird Lieblingsmotiv.“[1])

Schon einmal war in Deutschland die Entwickelung den Weg vom pflanzlich muskulösen Blatt zur weich bewegten Materie des Stoffartigen gegangen, als in der Spätgotik, mit allen Anzeichen eines Materialwechsels aus Ermüdungsgründen, das reicher unterschiedene Blattwerk in die weniger differenziierte tuchartige Masse zurücksank. Jetzt trat der umgekehrte Fall ein, dass bei einem Zusammenbringen von aussen her der Knorpelstoff des deutschen Barocks manche Eigenschaften aufwies, die ihn pflanzlichem Wesen verwandt erscheinen liessen, und damit seine Ueberleitung in die individuelleren Blattformen ohne Mühe und ohne Sprung ermöglichten.

Diese Verwandtschaft zwischen Knorpelwerk und Blattbüschel war doppelter Natur. Erstlich stand nichts im Wege, die lebendig gebildete Materie mehr nach dem Pflanzlichen hin zu empfinden; diese Verschiebung lag seit jeher so nahe, dass namentlich bei den dünneren Schwüngen der Schweifgrotesken Vermischungen mit Pflanzenformen stets vorgekommen waren. Aber auch formal kam das Knorpelwerk auf dem Stande seiner Ausbildung nach der Jahrhundertmitte dem Anschlusse an

[1]) Jessen, Das Ornament des Rokoko, S. 4.

Pflanzliches weit engegen. Der breite Knorpelrahmen war gebahnt, und hatte sich in einzelne Hauptsträhne geteilt, die sich ohne grossen Zwang als dicke Rankenstengel auffassen liessen. Und die hohlen Halbrinnen der zerteilten Knorpelfüllung schienen sich nicht weniger bequem einer Umbildung in Pflanzenstengel anzubieten. Ohne Schwanken setzte die Entwickelung an diesen Punkten ein. Die strähnigen Wülste dort, die hohlen Rinnen hier wurden zu dicken Rankenstielen; die knorpeligen Kleinformen bildeten in leichter Ränderteilung die Blätter.

Man fühlt in der Frühzeit allenthalben im eigentümlich fettig Muskulösen des Blattwerkes noch das weich Organische des Knorpels durch. Auch wies eine starke Unruhe der Innenformen, ein übertriebenes Durcheinander der Zacken und Ausschnitte bei noch stark schematischer Blattzeichnung auf ein Nachleben der verfilzten und versponnenen Innenbewegung des Knorpelwerkes hin.

In grosser Menge entstanden diese Uebergangsbildungen. Man findet Formen, die in der einen Hälfte noch knorpelig, in der anderen bereits zur Pflanze umgebildet sind; man findet knorpelige Grundrahmen mit distelförmigen Uebergangsblättern belegt; Kompositionen, die auf den ersten Blick Knorpelrahmen gleichen, bei näherem Hinsehen aber sich als Aufbauten aus Ranken mit abgesetzten ausgekerbten Blättern erweisen; man findet Därme mit pflanzlich ausgefransten Rändern; Kielbogen und andere durch den nachlebenden Gegenschwung bewirkte pflanzlich unmögliche Verschlingungen; teigig-zügige Stiele als Bündel von Linien, die in den Ausläufen reine vegetabilische Bildung haben; man findet Masken, Gesichtsfratzen, deren ausgelappte Ohren und Haarbüschel in Pflanzenränder übergehen.[1])

---

[1]) Erasmus, Anhang Zum Seullen Buch, nach 1666 (B. K. 1019m); Scheck, Säulenordnungen, um 1670 (B. K. 1020); Cammermeir, Zierrathen Buch, um 1675 (B. K. 62), Ordnungen der Seülen, 1678 (B. K. 1021); Reuttimann, Laubfriese, Buch mit Französischem Laubwerck, 1678 (B. K. 63); Echter, Roccoltà Di Varij Cappricij, 1679 (B. K. 65); Steinle, Laubfriese, 1684 (B. K. 67), Echter, Laubornamente, um 1685 (B. K. 66);

Eine Form, an der sich dieser allmälige Wechsel sehr gut verfolgen lässt, ist der Akanthuskranz an korinthischen und kompositen Kapitälen, der unterhalb des Abakus um den Säulenkopf läuft. Man brachte in den architektonischen Werken, in denen man die Säulenordnungen erläuterte, oft jeden der fünf Typen zweimal. Zuerst wurde die allgemeine Anordnung der ganzen Säule mit Stylobat und vollem Gebälk gegeben, dann wurden in grösserem Massstabe die Schmuckformen, Kapitäl und Fries, in Einzelrissen nochmals deutlicher gezeigt. Dort nun, wo man die ganze Säule in ihrer architektonischen Verbindung „nach Vitruv" besprach, gab man ihr das echte Pflanzenkapitäl; dort aber, wo man dieses für sich herauszeichnete, war es im dritten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts oft knorpelig gebildet.[1]) An den Enden knollig verdickte Stäbchen, kleine Wülste, kurze aufrechtstehende und oben überfallende Knorpelblättchen, die ihrerseits wieder nicht verleugnen konnten, dass sie als Ersatz für überfallende Akanthusblätter erfunden waren, schlossen sich zu ganz eigentümlichen und phantastischen Kapitälformen zusammen. Im Rückwege brauchte man dann nur die Ränder dieser kleinen Knorpelblätter auszuzacken, den flachen Fähnchen mit wenigen Rillen ein strähniges Aussehen zu geben, und man hatte anstelle des Knorpellappens ein weiches Blatt, das sich mühelos in den weichen und breitgelappten römischen Akanthus verarbeiten liess.

So wurde in neuerlichem Anschluss an italienische Formen sowohl aus dem Bahnengerüst des Rahmens wie aus dem rinnen-

---

[1]) Vielfach lässt sich in dieser, an aufgesammelten Werkstattvorlagen so reichen Zeit beobachten, wie man zwar ungescheut alle älteren Formen gelegentlich zu verwenden bereit war, wie man aber überall dort, wo man Neues erfand, dies ausschliesslich in den Formen der innerlich wirklich lebendigen Bildung jener Jahre, im Knorpelwerk tat.

Indau, Romanische Ziehrathe, um 1685 (B. K. 68); Unselt, Zierrathen Büchlein, 1690 (B. K. 69); Heckenauer, Romanisches Laubwerck, um 1690 (B. K. 70); Erasmus, Zierathen Büchlein, 1695 (B. K. 60); Bichel, Inventiones von Frantzösischem Laub-Werckh, 1696 (B. K. 71); Bedeschini, Kartuschen, 1688 (B. K. 357).

durchfurchten Knorpelwerk der Füllung eine pflanzliche Bildung, die in die Bewegungsfreiheit des knorpeligen Phantasiemateriales wieder ein von vornherein bindendes Gesetz, das des vegetabilischen Wachstums, brachte. Man fühlte dann bald das Unkonsequente jener Uebergangskompositionen, und baute in vollem Verständnis der neuen Art seit den siebziger Jahren in üppig schönem und mächtigem Rankenwerk volle barocke Rahmen in jener rauschenden Fülle, die ursprünglich in Rom zuhause war. Man hatte das treibend Zügige der Pflanzenformen wieder lieben und wieder bilden gelernt.[1])

Dennoch aber war es wieder ein Abdrängen vom eigenen Wege gewesen, als das Knorpelwerk in Blattformen übergeführt wurde. Politisch-wirtschaftliche Gründe hatten den Anschluss an Frankreich gebracht. Der Bürgerstand, der seit den Zeiten des Humanismus der Träger der Kultur gewesen war, gab jetzt seine Führerstelle an den Adel ab; der Adel aber war französisch gesinnt. Es kam zwar in diesen Zeiten nicht zum Abreissen der Kunstentwickelung, nicht zum bewussten Zwiespalt zwischen Altem und Neuem, wie im Beginne des sechzehnten Jahrhunderts, doch aber zum Abbiegen aus dem innerlich vorgezeichneten Laufe. Und so ist es auch begreiflich, dass die alte Bewegungskraft wieder in die frühere Richtung drängte, sowie einige Zeit über die neue Mode hingegangen war.

Seit dem Beginne des achtzehnten Jahrhunderts zeigte sich in zunehmendem Grade die Wiederaufnahme knorpeliger Bildungen.[2]) Das Gefühl, das auch hier wieder zugrunde lag, war das der knetbar weichen Materie, die aufs äusserste bild-

---

[1]) Keller, Ziraten Buch, um 1650 (B. K. 57 m); Erasmus, Seülen-Buch, 1666 (B. K. 1019); Feinlein, Schreinerbuch. um 1670 (B. K. 61); Dieussart, Theatrum Architecturae Civilis, 1682 (B. K. 1023 zweite Ausgabe v. J. 1697); Indau, Architectur Buch 1686 (B. K. 1024 zweite Ausgabe v. J. 1713; bereits durchaus pflanzlicher Akanthus).

[2]) Jessen, Das Ornament des Rokoko, S. 15: „Erst hier (im eigentlichen Rokoko) werden die Formen der Muschel, die Höhlung, die Rippen und der Zackenrand, auf den weichen plastischen Stoff übertragen, aus dem das Barock seine Kartuschen bildete. Die gekerbten und gerollten Ränder der Kartuschen, das flaue Rollwerk dieser Spätzeit werden in Muscheln umgesetzt."

sam dem geringsten Drucke nachgeben sollte. Die Entwickelung zur Verkleinerung der Bewegungen ging dann ungestört ihren Lauf. Es kam in der Zeit des eigentlichen Rokoko vor und nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zu jenen Ornamentformen in Füllungen und Rahmen, denen das Wesen des spitz und momentan Hingestellten, frei und bewusst Aufgebauten, leicht und dünn Angehängten eignete. Allen diesen Bildungen lag der schwache, rasch aufflammende und bald wieder verfliegende Kleinaffekt zugrunde, und das Grössere bot sich als Summierung dieser kleinen Teilaffekte an. Mit dem Momentangefühl musste sich dann der Naturalismus verbinden, da sich unnaturalistische Formen im Eindruck leicht unseren Begriffsbildern nähern und damit einen Dauercharakter bekommen, den der sprühende und vergängliche Affekt des Rokoko vermeiden wollte. Da man demgemäss auch die ideelle Materie des echten Knorpelwerkes zu naturalisieren bestrebt war, kam man wohl zufälligerweise vielfach auf die Muschelbildung als Träger des weichen Materialgefühles. Und an diesem letzten Ausläufer des Rollwerkes lebte sich dann im achtzehnten Jahrhundert die Bewegungskraft der Form bis zur gänzlichen Beruhigung aus.

So scheint dem deutschen Ornamente von aller seiner Beeinflussung und Umgestaltung durch den Geist und durch das Ornament der italienischen Renaissance nur eine Eigenschaft geblieben zu sein: die Symmetrie der Gesamtanlage. Diese aber blieb durchaus. Denn auch die formale Unsymmetrie des Rokoko ist eine statische Symmetrie. Die Formen mögen noch so einseitig verschoben oder unsymmetrisch aufgegipfelt sein, sie sind doch statisch im Lot. Sie haben immer, wenn auch formal nicht sichtbar, die durchgehende und tragende Achse festgehalten, um die das Gefühl bei der Konzeption spielte. Und dem nachlebenden Körpergefühl erscheinen sie immer im Gleichgewicht, denn überall trifft, um es in der Formel der Mechanik auszusprechen, die vom Schwerpunkte der Form aus gezogene Senkrechte den Boden innerhalb des Umkreises der Unterstützungsfläche.

Ein Ornament kann gar keine, oder unendlich viele, oder eine bestimmte Anzahl von Achsen haben. — Die wandüberspinnenden Ornamente der morgenländischen Völker zeigen bei jeder Stellung eine Achse, denn sie haben deren unendlich viele; die träumend affektlose Grundstimmung, aus der heraus sie erfunden wurden und die sie auch wieder vermitteln, verschaffte ihnen diese Vielheit und dazu das Grenzenlose des unendlichen Rapports. — Die starken und bestimmten Affekte der italienischen Renaissance und verwandter Zeiten schufen sich Ornamente, die eine oder zwei oder vier oder sechs Achsen haben: je nachdem die Form bloss in die Höhe gebaut oder zweiseitig oblong oder quadratisch ist. — Das drängend Stimmungshafte der Spätgotik schliesslich hatte sich ein Ornament mit einer zügigen inneren Triebkraft, aber ohne formale oder statische Achse gebildet.

Wenn man nun versuchen würde, eine psychologische Erklärung dafür zu geben, dass die statische Achse, sowie sie einmal im deutschen Ornament aufgetreten war, niemals wieder aus ihm verschwand, so müsste man eine seelische Tatsache aufweisen, der in hohem Grade die Eigenschaft zukommt, sich zu behaupten, sobald sie nur überhaupt einmal lebendig gewesen ist.

Bis ins fünfzehnte Jahrhundert war das Leben der Gesamtheit und des Einzelnen bei seiner Bevormundung durch die Kirche, im Denken völlig gehemmt, im Fühlen aber gänzlich frei gewesen. Dieses Fühlen hatte sich, ganz unkontrolliert durch den Verstand, und im Glauben letzten Endes von überirdischen Mächten abhängig zu sein, die schönste und echteste Naivität gewonnen. Der Künstler liess sich einfach gehen und strömte sein Fühlen ganz ungezwungen aus, ohne an sich und an sein Schaffen zu denken. Aber „als die europäische Menschheit nach länger als ein Jahrtausend währenden, (im Hinblick auf die Erkenntnis) barbarischen Zuständen den Faden der antiken Wissenschaften im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert wieder aufnahm“ (Mach), als sie damals mit Gewalt die Schranken des Denkens weitete und niederbrach, in die die Kirche sie jahrhundertelang eingebaut hatte, da kam die Bewusstheit anstelle der Unbewusstheit in das Leben des Volkes und des Einzelnen. Nicht nur eine Folge des eindringenden

Humanismus, sondern in Deutschland selber auch schon vorbereitet, musste die „Geburt des Individuums", wie Jakob Burckhardt es nannte, gleichzeitig mit dem Emporheben der bewussten Persönlichkeit die Naivität verloren geben. Man sah sich jetzt im Spiegel und erkannte sich; der Künstler sah sich schaffen und wusste sich schaffend. Und diese Bewusstheit und Absicht, die dem abendländischen Geiste in Leben, Forschung und Kunst seit jenen Tagen eignet, das durchaus gewollte Tun und das Wissen um dieses Wollen, hat vielleicht dem Ornament die Möglichkeit genommen, jenes Naive und sehnsüchtig sich Verlierende, jenes nervig Treibende dabei aber in beliebiger Richtung Strömende wiederzubekommen, das es in der gotischen Zeit gehabt hatte. Denn während man damals, sein Ich verleugnend, ein ausserirdisches Ziel mit seinem Werke suchte: fühlte und wusste man jetzt sich selber in diesem Werk; und diese Bewusstheit seiner selbst floss im Anthropomorphen einer statischen Achse von vornherein in jede Konzeption. Die Zurückbiegung des Denkens auf sein eigenes Subjekt und auf sich selbst haftet aber äusserst zähe im seelischen Komplex, und es ist bei nicht unterbrochenem Kulturlaufe kaum der Fall denkbar, dass sie jemals, ausser auf dem Wege abermals bewusster Ausschaltung, wieder daraus verschwinden könnte.

93-B7035 - 2